

Dyckerhoff, Wilh.

Compositions-Schule, oder die technischen Geheimnisse der musikalischen
Composition entwickelt aus dem Naturgesang & den Werken classischer
Tondichter
Bd.: 1

Emmerich 1863

Mus.th. 890-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598473-0

Mus. Th.

890

Mrs. H.

890 - 1

Dyckerhoff

890

Compositions-Schule.

Oder:

Die technischen Geheimnisse

der

musikalischen Composition,

e n t w i c k e l t

aus dem

Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.

Erster Cursus:

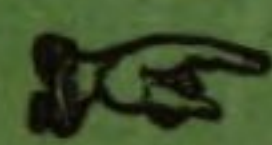
Einführung in die Melodiebildung.

Emmerich, 1864.

Im Selbstverlage des Verfassers.

(In Commission der J. L. Romen'schen Buchhandlung.)

97 = B.

 Durch verzögerten Druck des Noten-Anhangs erscheint dieser Cursus ein Jahr später, als Titelblatt und Vorwort besagen. Der zweite Cursus kann nun um so früher nachfolgen.

D r u c k f e h l e r.

Seite 21, Zeile 7 v. u., lies: §. 24.

Seite 100, Zeile 11 v. o., lies: auf den.

In §. 35, 40 und 43 wolle man die Beispiele, welche auf §. 22 Bezug nehmen, übergehen.

Compositions-Schule.

Oder:

Die technischen Geheimnisse

der

musikalischen Composition,

entwickelt

aus dem

Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.



Erster Cursus:

Einführung in die Melodiebildung.



Emmerich, 1863.

Im Selbstverlage des Verfassers.

(In Commission der J. L. Romen'schen Buchhandlung).

„Die Belehrung durch Andere bringt immer nur einen Funken
hervor; denselben anzufachen und zum Lichte zu entflammen, ist
der eigenen innern Kraft überlassen.“



Vorrede.

Da das vorliegende Buch nicht überall auf der breiten Strasse des Hergebrachten seinen Weg geht, vielmehr sehr abweichende Richtungen einschlägt und eine theilweise Neugestaltung der Lehre von der musikalischen Composition versucht — nach Inhalt und Form —; so halte ich es für rathsam, zur vorläufigen Verständigung mit dem Beurtheiler über Weg und Ziel, die gewöhnlichen Gränzen einer Vorrede in etwa zu überschreiten.

Als Einleitung benutze ich den Inhalt zweier Briefe. Vor mehreren Jahren schrieb mir ein Freund unter Anderm: „Zu meiner Freude habe ich vernommen, dass Du Dich seit geraumer Zeit mit Erfolg an die Theorie der Musik gemacht hast. Da nun auch ich seit längerer Zeit dieses Steckenpferd reite, aber nicht recht vom Flecke komme, so erbitte ich mir einige Fingerzeige. Mehrere kleinere und grössere Werke habe ich mit Eifer und — ohne entsprechenden Erfolg studirt. Die Sammlung sorgfältig aufbewahrter Uebungsblätter wird immer höher, ich erkenne jeden Akkord mit halbem Auge, jedes musikalische Partikelchen weiss ich nach

verschiedenen theoretischen Autoritäten zu benamsen, aber — — mit einem Worte: mein Können bleibt hinter meinem Wissen sehr zurück. Ja, ich leiste in der eigentlichen Composition dann am allerwenigsten, wenn ich mich am strengsten an die Vorschriften der Theoretiker binde.

So oft ich es auch mit allem Fleiss versucht habe, nach der Vorschrift dieser Herren ein Tonstück zu componiren, und dazu erst einen Rahmen anlegte von so und so viel Takten, den Grundbass schrieb, aus diesem den Bass ableitete, ihn bezifferte, dann eine Gegenmelodie formte u. s. w. u. s. w. — in hundert Fällen entstand kaum Ein Produkt, das ich der Feile werth hielt, (die aber dann auch Tage lang zu hören war), mit schwachem Behagen dann sorgfältig abschrieb und endlich mit neuer Hoffnung einem Vertrauten vortrug. Aber niemals bemerkte ich die rechte Theilnahme, weil er leider nichts mitbrachte, als ein gesundes Ohr und gar nichts von der Theorie. Kam es zu Erörterungen, so schloss ich mit der Versicherung, dass gerade hier die feinsten musikalischen Schönheiten angebracht seien, dass aber leider so Wenige etwas davon verständen. Er schloss in der Regel mit einem: mag sein! schien aber eben so wenig erbaut, als ich es im Grunde war.

Du siehst, lieber Freund! ich spreche hier unter vier Augen. Ich weiss, dass ich noch in den Vorhallen bin und dass man, um in irgend einer Kunst etwas zu leisten, verhältnissmässig lange in denselben verweilen muss. Aber, sage mir, ist es, nach den beiliegenden

Arbeiten, möglich, dass ich mich dem Heiligthum der Kunst nun bald nahen darf? Und, was zu thun, oder welches Werk würdest du mir nun anempfehlen, entweder um Versäumtes nachzuholen, oder um weiter fortzuschreiten? —“

Meine Antwort lautete ungefähr, wie folgt: „Ich will Dir nur gleich erwiedern, dass ich schon seit geraumer Zeit in vielen Stücken mit unsern Theoretikern gebrochen habe und dass, wie ich sehe, auch Du auf dem geradesten Wege bist, mit ihnen zu brechen. Gegenwärtig sitze ich nun selbst so ziemlich auf dem Trocknen und Du bist also bei mir mit Deinem Steckenpferd vor die unrechte Schmiede gekommen. Um Dir aber nun gleich meine Meinung und meine Stellung zu diesem Gegenstande kurzweg zu bezeichnen, behaupte ich trotz aller Theoretiker: So lange dieselben in ihren Lehrbüchern nicht mit dem Kapitel anfangen, mit dem sie in der Regel schliessen, nämlich mit der Lehre von der Bildung der Melodie, so lange lernt in den meisten Fällen kein Schüler durch die Lehrbücher componiren, sondern trotz derselben. Und was lehren sie denn in diesem letzten Kapitel von der Melodie, ohne die es weitaus in den meisten Fällen, keine wahre Composition geben kann? Für den praktischen Gewinn des Schülers fast Nichts. Sie sagen so, oder anders, mit etwas mehr, oder weniger Schwulst: „„Was ist Melodie? „„eine successive Tonverbindung, eine Reihe von Tönen, „„die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechselung „„nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm erscheint, „„die im Gegensatze zu der Harmonie der Gesang

„„irgend eines bestimmten Tonstückes der Instrumental-
„„oder Vocalmusik, und die in jedem Falle das Haupt-
„„mittel ist, durch welches der Componist eben das
„„ausdrückt, was auszudrücken und darzustellen er sich
„„vornahm, die Seele der Musik, welcher die Harmonie
„„nur als verklärender und erklärender Körper dient;
„„und wer hat, meine Herren! so viele sich dessen auch
„„schon bemühten, je schon gelehrt oder gelernt,
„„die Seele zu schaffen? — — Harmonie wohl, aber
„„Melodie zu schaffen, kann nicht gelehrt noch gelernt
„„werden.““

Lieber Freund, lassen wir uns durch diesen Sermon nicht irre führen! Ist, wie behauptet wird, die Melodie eine successive Tonverbindung, eine Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechslung nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm erscheint; so wird schon damit zugegeben, dass die Melodie sich, wie alles Werdende, nach bestimmten Gesetzen bilde und dass die Entdeckung derselben keine pure Unmöglichkeit sei, — ja die obige Charakterisirung der Melodie verräth selbst schon die Kenntniss einiger ihrer Gesetze — was Alles aber hinterher wieder geläugnet wird durch die Behauptung: „„wer hat, so Viele sich dessen auch schon bemühten, je schon gelehrt oder gelernt, diese Seele zu schaffen? Harmonie wohl, aber Melodie zu schaffen, kann nicht gelehrt noch gelernt werden.““

Wenn ferner behauptet wird: „„die Melodie ist in jedem Falle das Hauptmittel, durch welches der Componist eben das ausdrückt, was auszudrücken und

darzustellen er sich vornahm, die Seele der Musik, welcher die Harmonie nur als verklärender und erklärender Körper dient;““ so gibt es nichts Thörichtereres, als die Hauptsache von der Nebensache abhängig zu machen, das Wesentliche und Seelische aus dem Nichtwesentlichen und Leiblichen zu construiren, die Seele sich nach dem Körper bilden zu lassen, was Alles die Theoretiker, wie bekannt, thun, wenn sie aus dem Grundbass (dem Körper) die Melodie — die Seele — schaffen, oder besser: auf gut Glück sich machen lassen. Nein, es gilt allenthalben das Gesetz: der Geist bildet sich den Leib, in dem er eingeschlossen ist, nicht umgekehrt. Ist die Melodie in jeder Composition das Wesentliche, der Gedanke, der Ausdruck des Seelischen, das alles Andere Bestimmende, so gebührt ihr beim Schaffen der Vorrang und zwar so, dass sie ein möglichst unmittelbarer Ausfluss des Schaffenden wird, und nicht erst dann gebildet wird, wenn der Componist zwischen sich und der zu bildenden Melodie gleichsam eine hölzerne Grundbass-Schranke aufgeschlagen hat. Und wenn zum Schlusse versichert wird, „„die Melodie — die Seele der Musik, das Hauptmittel des Componisten, das auszudrücken, was auszudrücken, er sich vornahm — zu schaffen, könne nicht gelehrt werden;““ so weis man nicht, woher diese Herren das Recht haben, etwas zu versprechen, was, ihrer eigenen Aussage gemäss, zu leisten, eine Unmöglichkeit ist, und das lernbegierige Publikum zu täuschen durch trügerische Aushängeschilder. Fast scheint es, dass Werke, welche fast keinen Schritt über die Harmonielehre und die musikalische Grammatik

hinausgehen, aber dabei das Merkmal der Breitspurigkeit an sich tragen, eben desshalb schon den höhern Titel der „Lehre von der musikalischen Composition“ sich beilegen dürfen.

Aber selbst das, was einige ältere und jüngere Theoretiker in besondern Schriften über das Wesen der Melodie lehren, ist weit mehr eine Anleitung, eine gute Melodie kunstgemäss zu zerpfücken, ihre Umrisse, die Form, die äussere Gestaltung besprechen zu können, als es auf deren innere Entstehung und erste praktische Bildung abgesehen ist. Eine Vorlesung zu halten über die Merkmale eines guten Hasenpfeffers kann an und für sich sehr lobenswerth sein, bringt aber den, der die Zubereitung des Hasenpfeffers lernen will, kaum einen Schritt weiter, namentlich wenn er mit der Versicherung entlassen wird, dass die Zubereitung — Sache des Genies — weder gelehrt, noch gelernt werden könne.

Noch stärker aber ist es, wenn Dr. Gottfr. Weber am Schlusse des 4. Bandes seiner Theorie der Tonsetzkunst — welches Werk als bloss Grammatik der Tonsetzkunst, nach dem Urtheile Sachverständiger, noch unübertroffen ist — wenn derselbe unter der Ueberschrift: „Einen musikalischen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes ganz zu erfinden“ sagt: „Wir erfinden zuerst bloss Eine Stimme oder Melodie, und setzen dann zu dieser selbsterfundenen Stimme mehrere andere. Auf diese Art erhalten wir einen musikalischen Satz, an welchem Alles von unserer eigenen Erfindung ist.“ Nun ist aber in jenem Werke wohl gelehrt worden, wie man zu einer schon vorhandenen

Melodie mehrere andere setze, nirgends aber ist auch nur eine Andeutung gegeben, wie man es anzufangen habe, um zuerst bloss Eine Stimme oder Melodie selbst zu bilden. Obige Zumuthung ist doch in der That um nichts geringer, als in einer Anweisung, sich beliebig viele Dukaten zu verschaffen, die einfache Forderung ist, sich vorher bloss reines Gold anzufertigen. Indess vergessen wir nicht, dass die Theoretiker diesen gänzlichen Mangel an allem Unterricht in der unmittelbaren Bildung einer Melodie vollkommen rechtfertigen; denn sagen sie nicht: eine Melodie zu schaffen, kann weder gelehrt noch gelernt werden? —

Doch, wie gesagt, ich kann mich bei diesem Ausspruche nicht beruhigen. Ich halte im Gegentheil dafür, dass die Melodie sich nach, wenn auch Vielen unbewussten und unbekannten, so doch bestimmten Gesetzen bilde, und dass es nicht unmöglich sei, diese Gesetze bis zu einem gewissen Punkte zu entdecken. Ja, ich glaube nach allem, was ich darüber gedacht habe, dass dieselben — Einfachheit ist ja das Kriterium der Wahrheit — näher liegen, als wir glauben; dass sie, wie alle Naturgesetze, von einfacher Natur seien: — wie oft und wie lange ist auf andern Gebieten das Naheliegende, das Einfache übersehen! — dass sie wohl ein Columbus-Ei sein mögen, und dass uns die Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, wenn sie gewollt hätten, wohl mit wenigen Worten den Schlüssel zu ihnen hätten geben können.

Mein Rath, lieber Freund! kann nach diesem Allen nur der sein, dass wir einerseits uns vorläufig an

solchen Compositionen genügen lassen, in denen die Melodie gegeben ist — denn nur jene können uns Anfängern gelingen —, andererseits, dass wir ganz einfache Melodien aller Nebenmomente entkleiden und das melodische Moment in ihnen studiren, um den Faden zu entdecken, an dem es uns möglich werde, das Wesen einer Melodie unmittelbar aus unsern Innern herauszubilden. Befolgen wir, was Gottfr. Weber sagt: „Wie sehr es auch Pflicht ist, dankbar zu erkennen, was unsere Vorfahren, schon lang eh wir auf der Welt waren, für Kunst und Kunstlehre nach ihrer Weise gethan, so wenig dürfen wir es doch verkennen, dass sie das Geschäft der reifern Ausbildung, der Sichtung, und überhaupt des weitem und tiefern Forschens und Prüfens, uns übrig gelassen haben; und wollen wir daher die Väter unserer Theorie recht ehren, wollen wir ihrem Beispiele recht folgen, so thun wir es dadurch, dass wir, gleich ihnen, selbst denken und selbst forschen, statt gerade nur das nachzubeten, was sie, und grade so wie sie es uns vorgesagt, und blindlings, wie die Heerde dem Leithammel folgt, nur den Pfad nachzutragen, den sie gegangen.“ — Gehab Dich wohl! — —“

In Vorstehendem hat der Leser ein Stück der Geschichte dieses Buches. Zur Vervollständigung derselben füge ich noch Einiges hinzu. Innere und äussere Ursachen waren es, die mich vor mehrern Jahren auf das Feld der Theorie der Musik leiteten, das mich gleich Anfangs in hohem Grade fesselte. Alles, was an alten und neuen Werken zu erreichen war, wurde

herbeigeschafft und mit unerschütterlichem Vertrauen durchgearbeitet. Und dennoch, was hätte ich, trotz mancher umfangreichen brieflichen Belehrung hervorragender Männer, zuweilen nicht alles dahingegeben für die Aufhellung eines einzigen Punktes! Und der Lohn und Erfolg aller Anstrengung? Je weniger ich bei meinen kleinen Tondichtungen, wie man zu sagen pflegt, als Naturalist componirte; desto schlechter wurde das Produkt. Mein unbedingtes Vertrauen zu den Theoretikern fing an, wankend zu werden; dasselbe konnte durch gewisse Reflexionen keineswegs gestärkt werden: Warum sind die Theoretiker so redselig hier, so schweigsam dort? warum so redselig bei der Choralfiguration? warum so endlos breit bei der Fuge? warum so gelehrt und unerschöpflich bei allen harmonischen Momenten? warum findet man die Menge minutiöser Zerlegungen bis auf die Taktmotive und Motiv-Glieder? und warum sucht man vergebens die regelrechte Genesis von A bis Z einer Sonate — dieser so lehrreichen Form — etwa von Haydn, oder Mozart? warum z. B. bei dem kleinsten selbstständigen Klaviersätzchen so viele Wenn und Aber, anstatt zu sagen: Seht, so von Schritt zu Schritt ist es fertig geworden? — Ich gerieth in die Lage, welche obiges Antwortschreiben widerspiegelt und war mir, nach jahrelangem Streben, ärmer und ungeschickter als irgend ein kecker Dilettant. Zum Schlusse dieser zweiten Phase auf meiner stillen, musikalischen Bahn, klagte ich einem Componisten von Ruf offen meine Noth. Ich erhielt die lakonische Antwort: „Werfen Sie einmal alle Theoretiker bei Seite und studiren Sie vorläufig Vater Haydn!“

Also studirte ich Vater Haydn, aber ohne Erfolg. Sehr begreiflich! Musste ich nicht Alles durch die Brille sehen, welche die Theoretiker mir aufgesetzt hatten, trotz verlorenem Zutrauen zu denselben? — Man sieht nur das recht, was man kennt. Haydn konnte mich nicht über Dinge belehren, für die mir noch das Auge fehlte. Ich war nahe daran, an allem Gelingen verzweifelnd, der verlockenden Sirene auf immer den Rücken zu kehren. Aber es gibt Gegenstände, die nicht wir, sondern die uns besitzen. Unterdessen wurzelte die Ueberzeugung immer fester, dass alle Musik aus dem einstimmigen Gesange sich habe entwickeln und aufbauen müssen. Von dieser festen Basis aus, studirte ich nun den Choral, als das einfachste, nur das melodiöse Moment vertretende Volkslied. Um jenes Moment noch reiner darzustellen, entkleidete ich die Melodien aller Tonwiederholungen. Aber alles mühsame Forschen, alle angestellten Versuche, die Bildungsgesetze aufzufinden, scheiterten.

Schon früher hatte ich indess zweierlei beobachtet: einmal, dass dieselben Tonphrasen sich nicht nur häufig in verschiedenen Chorälen und Volksliedern wiederfinden, sondern auch, dass namhafte Componisten häufig dieselbe Tongruppe in verschiedenen Compositionen nur anders behandeln. Dann in Bezug auf den Gesang der Vögel — was tausendmal bemerkt sein mag —: Einige wiederholen beständig einen und denselben Ton, andere haben zwei, andere drei und mehr Töne zu ihrem stets wiederkehrenden Gesang, noch andere — zuoberst die Nachtigall — längere Tongruppen, deren

Theile sie bald so, bald anders ordnen, ein andermal abkürzen und nur diese, oder jene Theilgruppe hören lassen. In dem Gesang des einen hörte ich genau die beständige Wiederholung einer prägnanten Tongruppe von vier Tönen, welche Rink so häufig gebraucht, dass ich sie für mich schon längst die Rink'sche Figur nannte. Der andere sehr bekannte Vogel schien dagegen den kurzen Rhythmus zu kennen, mit dem der zweite Theil eines bekannten Chorals anhebt.

Weitere Beobachtungen zeigten, dass Kinder — diese namentlich — und Erwachsene oft weiter nichts, als solche kurze, selbsterfundene Tongruppen unwillkürlich für sich herträllern. — Der Beachtung so klein scheinender Dinge schäme ich mich so wenig, als der Maler Leonhard da Vinci sich des Geständnisses schämte, dass er oft aus Flecken an alten Mauern und Wänden gute Gedanken erfunden habe. — Nun fing ich neben weitem Beobachtungen an, zu experimentiren, indem ich zu verschiedenen Zeiten meinen Kindern die Aufgabe stellte, aus dem Stegreif zu einem gegebenen, sehr kurzen Text etwas zu singen. Alle diese Tongruppen wurden notirt und ich gab ihnen den Namen Tonbilder. Tonbild ist nicht zu verwechseln mit dem, was die Theoretiker Motiv nennen. Das Motiv liegt überall zu Tage, das Tonbild hat sich in der Instrumentalmusik meist gleichsam zersetzt und bis zur Unkenntlichkeit verwandelt, aus der Raupe ist ein Schmetterling geworden.

Eine weitere Untersuchung ergab bald, dass sich der einstimmige Volksgesang, namentlich der Choral und

das weltliche Volkslied, sehr wohl aus Tonbildern aufbauen lässt, ja mehrere Versuche lehrten, dass die Erfindung in hohem Masse durch sie erleichtert werde und sie führten zu interessanten Wahrnehmungen.

Nun lag die Frage nahe: Wie, wenn unsere Meister der musikalischen Composition die Tonbilder gekannt und angewandt hätten? Von dieser Frage bis zur Entscheidung derselben war für mich ein weiter, mühevoller, aber auch ein höchst fesselnder und lehrreicher Weg. Wer je in seinen Untersuchungen diese Spirallinie zurückgelegt, weiss, wie oft man mit eigener Hand das wieder einreissen muss, was man in den kühnsten Hoffnungen eben erst aufgebaut hat. Ich nenne dem Leser das endliche Resultat:

die Lehren der Theoretiker stehen in wesentlichen Punkten in vollem Gegensatz zu der Praxis der Schöpfer unserer unsterblichen Tonwerke, namentlich der Händel, Bach, Haydn und Beethoven.

Einige dieser Gegensätze kann ich nur andeuten, indem das volle Verständniss derselben erst im Verlaufe des Werkes zu erwarten ist:

1) Die genannten Meister haben die Tonbilder, — sie mögen sie anders genannt haben, der Name ändert nicht die Sache — nicht nur gekannt, sondern alle ihre Werke sind im grossen Ganzen nur aus ihnen, als den wesentlichen musikalischen Bausteinen, aufgebaut. Diese Bausteine sind rein melodischer Natur; einfach und kunstlos, wie

sie sind, findet man sie wieder in den kühnsten Schöpfungen, wie in den kleinsten Gebilden der Eingeweihten.

Die Theoretiker wissen nichts von diesen Tonbildern. In dem Wahne, dass die Meisterwerke im grossen Ganzen aus Grundbässen hervorgegangen, sind ihre wesentlichen Bausteine Grundbässe, ein sehr schwerfälliges, sehr künstliches, zusammengesetztes und gelehrtes Material.

2) Jene Meister lassen die Harmonie meist aus der Unter- und Ueberbauung der Tonbilder gleichsam von selbst erwachsen, wie die Farbe der Naturgegenstände entsteht aus der besondern Textur derselben; die Harmonie hat darum bei ihnen nur den Werth jeder untergeordneten Sache; die Zeichnung gilt ihnen mehr als das Colorit.

Die Theoretiker lassen umgekehrt die Melodie aus der Harmonie hervorgehen; die Harmonie sitzt ihnen überall wie ein Gespenst im Nacken, darum coloriren sie erst und dann tragen sie die Zeichnung in die Farben.

3) Die Meister erfinden oft ganze Sätze auf Einem Grundbass.

Die Theoretiker reihen sie meist schockweise an einander.

4) Unsere Meister bilden die sogenannte Modulationsgruppe in der Sonatenform häufig auf die einfachste Weise, an der Hand eines von der Natur gegebenen Fadens.

Die Theoretiker schlagen bei ihrer Weise der Bildung jener Gruppe wohlweislich erst ein Kreuz, schleppen dann ganze Haufen gelehrtes Rüstzeug herbei, halten wunderliche Reden und es fällt ihnen nicht ein, das, was ihnen zuweilen gelingt, auf Rechnung der grossen Biegsamkeit des musikalischen Stoffes zu setzen.

5) Ueberhaupt ist den Meistern das ganze Gebiet der Modulation etwas ganz Anderes, als den Theoretikern; jene stellen ihren Reiseplan nur in den Hauptzügen fest und überlassen die Berührung von Nebenpunkten den weitem Stimmungen an Ort und Stelle.

Die Theoretiker bestimmen in ihrem Modulationsplan voraus jeden Punkt, wohin sie ihren Fuss setzen wollen.

6) Unsere grössten Tonsetzer schreiten in ihren Compositionen von Tonbild zu Tonbild, von Satz zu Satz fort, meist ohne Rücksicht auf irgend welchen Takt, wobei sie manche Momente als verzierendes Beiwerk hinterher für ganze Felder ein- und auftragen.

Die Theoretiker lehren, man solle von Takt zu Takt componiren. — —

Mit diesem halben Dutzend Gegensätzen sei es genug. Ich will nicht sagen, dass die Theoretiker an und für sich Falsches lehren, — es ist ihnen ja möglich, mit ihrer Theorie zu componiren, wie es auch möglich ist, rückwärts einen Berg zu ersteigen — aber in Bezug auf die Praxis unserer Meister stehen ihre Lehren da, wo es sich wesentlich um die Bildung eines Tonstückes handelt, der Technik jener grundsätzlich und diametral entgegen.

Wer von ihnen hat Recht? und wem sollen wir folgen?

Vor der Hand doch wohl denen, die solche Triumphe gefeiert haben. Ihre Technik — die ihre guten Gründe haben wird — müssen wir so lange für die beste halten, bis eine andere mehr leistet.

Eben diese, die Technik unserer unsterblichen Meister, so weit ich sie entdeckt zu haben glaube, mitzutheilen, Andere zu weiteren Forschungen auf dieser Bahn zu veranlassen und dadurch — täusche ich mich nicht — eine naturgemässere, fruchtbarere Theorie der Tonsetzkunst anzubahnen, das ist der Zweck dieses Werkes.

Soll dieser auf eine geistbildende Weise erreicht werden, so kann ich kein anderes Lehrverfahren befolgen, als dasjenige, durch welches die Gegenstände im Geiste erzeugt, ihre Entstehungsweise erkannt wird. Es ist die genetische Methode. Eine tiefere Erkenntniss einer Sache als die, welche den Gegenstand innerlich selbst bildet und erzeugt, ist nicht möglich. Der Schüler soll, im Geiste hinter dem Griffel des Meisters, das Tonstück durch alle Stufen hindurch der Vollendung mit entgegenreifen helfen.

Ueberhaupt werde ich — im besten Sinne des Wortes — auf den praktischen Gewinn des Schülers den entschiedensten Werth legen; das Wissen soll in den Dienst des Könnens treten und wo es sich vorzugsweise um dieses handelt, hat man es am wenigsten mit einem System im philosophisch-wissenschaftlichem Sinne zu thun, das den Inbegriff von Wahrheiten aus Einem obersten Grundsatz folgerecht ableitet.

Ist Gefahr vorhanden, auf diese Weise gemeine Praktikanten, statt gediegener Componisten zu bilden? Keineswegs. Das, wovon in letzter Instanz der Werth eines Kunstwerkes abhängt, kann nicht gelehrt werden. Aber es gibt keine Kunstschöpfung, die nicht ihre äusserlichen, technischen, ja rein mechanischen Seiten hat. Machen wir den Schüler mit dieser Technik bekannt, so erwecken wir einerseits in ihm das Bewusstsein, dass erst da das eigentliche Schaffen anfängt, wo die Technik schweigt, andererseits aber verhüten wir es, dass manches Genie, das eben durch seine Natur geneigt ist, Anfangs jede Form gering zu schätzen, seine beste Kraft durch Dinge gehemmt sieht, die gelehrt und gelernt werden können und die zwar mehr oder minder äusserlicher Natur sind, aber immerhin sich noch so wichtig und bewährt gezeigt haben, dass auch von ihnen das Gelingen abhängt.

Ueberdies sehe ich in der unbedingten Verwerfung alles sogenannten Mechanischen in der Kunst nur eine Begriffsverwirrung. Auch das Mechanische in der Kunst hat eine geistige Wurzel, ist eigentliche Kunstfertigkeit und zeugt am stärksten von ungewöhnlicher Begabung des Urhebers; nur da richtet man ab und macht Praktikanten, wo jene Kunstfertigkeit, unverstanden in ihren Gründen, rein äusserlich angelehrt wird.

Zeigen wir dem Schüler also die unermesslichen Vorrathskammern der Bausteine — die er wohl ordnen, aber nicht schaffen kann — und theilen wir ihm alle bekannten Mittel unserer Baumeister mit, die Erfindung

und die Ausführung des Baues zu erleichtern! Was bleibt des Künstlers Verdienst? Nun ja, die jedesmalige, zweckmässigste Wahl des Stoffes. Doch hören wir hierüber ein Wort unseres liebenswürdigen Hippel: „Der Meister drückt seinem Werke seinen Namen ein, nicht ohne Schamröthe, wenn er ein ehrlicher Kerl ist und wenn er auf die kleinen Gelegenheiten zurückdenkt, die ihn zu dem Meisterstücke brachten! — — — Selbst das Formale gehört dem Obermeister. Des Künstlers Verdienst in dieser Welt ist ein Kunstgriff, ein Griff nach gutem Stoff zu seiner Arbeit, nach einem gutem Reissbrett in der Werkstube Gottes, nach guten Zeichnungen, die ihm die Natur dargebracht.“ —

Hiermit schliesse ich. Möchte der Gegenstand seine ernstliche Prüfung erfahren! Für ehrliche, die Sache fördernde Ausstellungen sage ich im Voraus meinen Dank. —

Es seien mir hier nur noch einige wenige Worte an Diejenigen erlaubt, welche sich der Führung dieser Schrift anvertrauen wollen. Ihnen noch folgende Winke und Rathschläge:

1) Der Schüler gehe dieses Buch zuerst mehr lesend, als studirend durch. Der erste Gang sei ein cursorischer.

2) Erst dann studire er den Inhalt, d. h. er verweile überall so lange, als nöthig ist, das ihm Dunkle möglichst klar und den Inhalt sich zum bleibenden Eigenthum zu machen. Erst der zweite Gang sei ein statarischer.

3) Er mache sich sofort eine Art Compositions-Tagebuch zurecht — nur gewöhnliches, kein Noten-Papier enthaltend, — recht handlich und bequem als Taschenbuch nachzuführen.

4) Dieses Büchlein soll nicht nur dazu dienen, alle schriftlichen Uebungen (mit einem Bleistift, mit dem auch die Notenlinien aus freier Hand einzutragen sind) in demselben auszuführen, sondern auch, alle bemerkenswerthen Fragen, Gedanken, Einfälle, Auszüge u. s. w., die mit dem Gegenstande in Verbindung stehen, aufzunehmen. Wer einen guten Gedanken hat und ihn nicht notirt, ist dessen nicht werth.

5) Es sind im Laufe dieser Schrift die nöthigsten Uebungen zwar angegeben, aber der denkende und strebende Schüler wird, je nach seinem Standpunkte, noch andere für sich hinzufügen. Diese Uebungen sind bald mündlich, bald schriftlich, bald mittels eines passenden Instrumentes, bald singend, bald pfeifend auszuführen. Vor allen Dingen muss er ein Tonbild, welches er sieht, auch zugleich hören und ein gehörtes oder selbst gesungenes auch zugleich sehen. Ueberhaupt werde alles Singbare in den Uebungen auch wirklich gesungen, oder wenigstens zu Gehör gebracht.

6) Ist irgend ein Feld nach der vorliegenden Schrift durchstudirt, so thut der Schüler wohl, auch Andere über denselben Gegenstand zu hören. Es wird um so heller, je mehr Licht von verschiedenen Seiten kommt.

Möchte diese Schrift dem Lernenden manche frohe, fördernde Stunde bereiten! —

Emmerich am Nieder-Rhein,
den 20. September 1863.

W. D.

Seite.	
1—2	Einleitung
3—8	Erstes Kapitel. Tonbilder
9—18	Zweites Kapitel. Der Satz
19—23	Drittes Kapitel. Die Periode
24—28	Viertes Kapitel. Tonschlüsse
29—36	Fünftes Kapitel. Melodische Abbilder
37—39	Sechstes Kapitel. Tonica- und Dominanten-Gruppe
	Siebentes Kapitel. Tonica- und Dominanten-Bilder
40—47	und deren Nebentöne
48—57	Achtes Kapitel. Tonfolge
58—62	Neuntes Kapitel. Das Tonstück
	Zehntes Kapitel. Unsere Dur- und Moll-Tonleiter
63—76	und dieselben im Lichte anderer Tonleiter
	Elftes Kapitel. Geschichtlicher Ueberblick zur Ein-
77—81	führung in die Kirchen-Tonarten
82—91	Zwölftes Kapitel. Die Kirchen-Tonarten
	Dreizehntes Kapitel. Die Verwandtschaft der Ton-
92—100	arten

I n h a l t.

	Seite.
Einleitung	1— 2
Erstes Kapitel. Tonbilder	3— 8
Zweites Kapitel. Der Satz	9—18
Drittes Kapitel. Die Periode	19—23
Viertes Kapitel. Tonschlüsse.	24—28
Fünftes Kapitel. Melodische Abbilder.	29—36
Sechstes Kapitel. Tonica- und Dominanten-Gruppe.	37—39
Siebentes Kapitel. Tonica- und Dominanten - Bilder und deren Nebentöne	40—47
Achtes Kapitel. Tonfolge	48—57
Neuntes Kapitel. Das Tonstück	58—62
Zehntes Kapitel. Unsere Dur- und Moll- Tonleiter und dieselben im Lichte anderer Tonleitern	63—76
Elfte Kapitel. Geschichtlicher Ueberblick zur Ein- führung in die Kirchen- Tonarten	77—81
Zwölftes Kapitel. Die Kirchen-Tonarten	82—91
Dreizehntes Kapitel. Die Verwandtschaft der Ton- arten	92—100

	Seite.
Vierzehntes Kapitel. Die melodische Modulation .	101—126
Fünfzehntes Kapitel. Intervalle	127—142
Sechszehntes Kapitel. Nachtrag	143—150

Noten-Anhang.

Anmerk. Die im Laufe der Schrift eingeklammerten
§§. weisen auf den Anhang hin.

Die Kunst der musikalischen Composition ist mehr wie jede andere, ihre tiefsten Grundlagen in einem instinctiven Können. Wer diesem instinct treu folgt, singt nie Falsches. Die Gesetze, welche ihn hierbei leiten, machen das musikalische Gewissen aus. Der Mensch ist Sänger und Componist von Natur. So lange er nichts weiter will, als so singen, wie sein natürliches Gefühl es ihm ein-
gibt, hat er nichts aus musikalischen Grammatiken zu lernen. Dagegen ist aus jenem instinctartigen Gesange für die künstlerische Musik viel, wenn nicht gar alles Wesentliche, zu lernen. Die tiefsten Geheimnisse, die Fundamental-Gesetze der ganzen musikalischen Composition liegen in dem Naturgesange.

Freilich sind durch sinniges Dichten und Denken, durch Geschick und Fleiss von Jahrhunderten aus jenen einstimmigen kantigen Singsängen vielstimmige Chöre, grossartige Instrumentalwerke hervorgehen; aber mitten durch alle prächtigen Kunstwerke thut dennoch jener schmucklose Naturgesang hindurch, und mit jedem neuen Menschen wird auch wieder Anlage und Sinn für

Seite	
101—126	Vierzehntes Kapitel. Die methodische Modulation .
127—142	Fünfzehntes Kapitel. Intervalle
143—150	Sechzehntes Kapitel. Nachtrag
	Noten-Anhang.
	Anmerk. Die im Laufe der Schrift eingeklammerten
	§§. weisen auf den Anhang hin.

Inhalt

Seite	
1—2	Erstes Kapitel. Vorwort
3—8	Zweites Kapitel. Die Tonarten
9—18	Drittes Kapitel. Die Harmonik
19—21	Viertes Kapitel. Die Melodik
22—25	Fünftes Kapitel. Die Rhythmik
26—28	Sechstes Kapitel. Die Instrumente
29—30	Siebentes Kapitel. Tonica- und Dominanten-Gruppen
31—32	Achtes Kapitel. Tonica- und Dominanten-Gruppen
33—34	Neuntes Kapitel. Die Tonarten
35—36	Zehntes Kapitel. Die Tonarten
37—38	und dieselben im Lichte der Harmonik
39—41	Elftes Kapitel. Geschichtliche Betrachtung der Ton- führung in die Harmonik
42—43	Zwölftes Kapitel. Die Tonarten
44—45	Dreizehntes Kapitel. Die Tonarten
46—47	arten

Einleitung.

Die Kunst der musikalischen Composition hat, mehr wie jede andere, ihre tiefsten Grundlagen in einem instinctiven Können. Wer singend diesem Instinct treu folgt, singt nie Falsches. Die Gesetze, welche ihn hierbei leiten, machen das musikalische Gewissen aus. Der Mensch ist Sänger und Componist von Natur. So lange er nichts weiter will, als so singen, wie sein natürliches Gefühl es ihm eingibt, hat er nichts aus musikalischen Grammatiken zu lernen. Dagegen ist aus jenem instinctartigen Gesange für die künstlerische Musik viel, wenn nicht gar alles Wesentliche, zu lernen. Die tiefsten Geheimnisse, die Fundamental-Gesetze der ganzen musikalischen Composition liegen in dem Naturgesange.

Freilich sind durch sinniges Dichten und Denken, durch Geschick und Fleiss von Jahrhunderten aus jenen einstimmigen kunstlosen Naturgesängen vielstimmige Chöre, grossartige Instrumentalwerke erwachsen; aber mitten durch alle prächtigsten Kunstwerke tönt dennoch jener schmucklose Naturlaut hindurch, und mit jedem neuen Menschen wird auch wieder Anlage und Sinn für

jene einfachen Weisen geboren, an denen sich Jung und Alt, Hoch und Niedrig in allem Volke üben und erfreuen.

Wenn irgendwo, so ist hier der Punkt, wohin Lehrer und Schüler zuvörderst ihr Ohr und ihr Nachdenken zu richten haben, von wo aus der Schüler seine Kunstwanderung zu beginnen hat. Hier schon mag er vor allen Dingen aus eigener, innigster Erfahrung lernen, dass die wichtigsten Gesetze in ihm selbst liegen, dass dieselben nicht erfunden, sondern entdeckt wurden und dass alle Musik nichts anders ist, als Ausdruck und Darstellung des Geahnten und Empfundnen, eine durch alle Zeiten verstandene Universalsprache.

Erstes Kapitel.

Tonbilder.

§. 1.

Von jenen Gedanken geleitet, gab ich unbefangenen Kindern, welche die Gabe des Gesanges besaßen, eine lyrische Phrase, mit der Aufforderung, aus sich selbst heraus dazu zu singen. Stehenden Fusses sang Jedes zu dem gegebenen Texte eine Tonreihe, welche durchaus den Namen eines musikalischen Sätzchens verdient und zwar, ohne dass diese Kinder je etwas von Grundbass, Tonleiter, Melodiebildung u. s. w. gehört hatten. Der gegebene Text war: „Gross ist der Herr!“ Ich schlug auf dem Klavier Es-Dur an und die Kinder sangen je eins, oder mehrere folgender Sätzchen: (§. 1; 1 — 12).

§. 2.

Sehen wir auf den jedesmaligen Toninhalt jener zwölf musikalischen Sätzchen, so liegt die Frage nahe: Was hat den Sänger hier bestimmt, so und nicht anders zu singen? Antwort: Wesentlich der Inhalt des Textes. Diejenige Empfindung, welche der Text — in andern Fällen ein anderes, sich nicht an Worte anlehnendes

Moment — in uns wach gerufen hat, diktirt uns instinctartig die zu singende Tongruppe. In allen zwölf Tongruppen finden wir daher Wahrheit des Ausdrucks, d. h. in jeder Tongruppe spricht sich mehr, oder minder die Empfindung des Sängers aus: „Gross ist der Herr!“ Jede der bezeichneten Tongruppen stellt Empfundenes dar.

Die Töne jener Tongruppen sind also keineswegs willkürlich an einander gereiht. Sie sind vielmehr gleichsam in einem Schlage geschaffen. Jedes Tonsätzchen ist der einheitliche Ausdruck einer Empfindung. Es ist darum auch keine Frage, dass nichts uns berechtigt, diese kleinsten musikalischen Wesen innerlich zu zerschneiden, in eine Zwei-, oder Dreiheit, oder Vielheit. Thun wir es dennoch, so kann die Theilung mit Fug nur eine äussere sein.

Diese im Bewusstsein nicht weiter zerlegten Tonsätze, diese Compositionen im kleinsten Rahmen, der subjective Ausdruck einer Empfindung durch eine einheitliche Tonreihe, diese kurzen, leicht behaltlichen Tongruppen spielen in der Musik eine so bedeutende Rolle, dass sie eines passenden Namens nicht entbehren dürfen.

Wir wollen sie Tonbilder nennen.

§. 3.

Das Tonbild ist demnach eine einheitliche — d. i. im Geiste des Componisten nicht zerlegte — leicht behaltliche Tonfolge als Ausdruck einer Empfindung. Die Musik spricht in Tonbildern.

Anmerk. Als Ausnahme und nur im Zusammenhange mit gewöhnlichen Tonbildern werden wir später auch solche Bilder kennen lernen, welche nur aus einem Tone bestehen.

§. 4.

Es lohnt sich der Mühe, jene zwölf Tonbilder genauer anzusehen und sich einmal bloss mit dem tonischen Inhalt in ihnen zu befassen. Zu diesem Zwecke stellen wir sie auf die niedrigste rhythmische Stufe — auf der alle Töne von gleicher Dauer sind — entkleiden sie auch aller unmittelbaren Tonwiederholung, oder mit andern Worten, wir verwandeln die ausgebildeten Tonbilder in folgende nackte: (§. 4; 1—12).

§. 5.

Untersuchen wir nun das tonische Verhältniss der einzelnen Tonbilder und sehen wir zu, wie wir dieselben demgemäss zu unterscheiden haben! Wir fangen mit einem der einfachsten Tonbilder an, mit dem elften.

Dieses Tonbild ist aus zwei Tönen gebildet, welche in dem Verhältnisse des Sprunges stehen.

Wir wollen jenem Bilde — dem elften — den Namen Tonsprung geben und verstehen darunter allemal ein solches Tonbild, dessen Töne sich sprungweise bewegen.

Ein Tonbild kann also sein:

a) ein Tonsprung.

Wie werden wir demnach das Tonbild in Nro. 12 nennen? Gewiss, es ist ebenfalls ein Tonsprung. Unterscheiden könnten wir noch so: der Tonsprung in

Nro. 11 ist ein steigender, in Nro. 12 ein fallender. Zeigt sich noch in andern Nummern der Tonsprung? In Nro. 1, 3 und 5. Will man auch hier noch unterscheiden, so sind die drei zuletzt genannten äusserlich ein mehrfacher, Nro. 11 und 12 dagegen ein einfacher Tonsprung.

Wiewohl ich eine eingehende Besprechung und Uebung des Tonsprungs hier noch nicht für passend halte; so möchte ich dennoch schon jetzt die vorläufige Bemerkung machen, dass gerade dieses unscheinbare Tonbild grosse Beachtung verdient. Wer kein musikalisches Gewissen hat, ist in der Anwendung gerade des Tonsprungs der meisten Sünden ausgesetzt.

§. 6.

Sowohl Nro. 6, als Nro. 7 zeigt uns Töne, welche der Reihe nach zu einander in dem Verhältniss der (diatonischen) Stufenfolge stehen. Sie bilden ein Stück Tonleiter. Ein solches Tonbild wollen wir Tonkette nennen und verstehen darunter jedes Tonbild, dessen Töne sich schrittweise bewegen.

Also: Ein Tonbild kann sein:

b) *eine Tonkette.*

§. 7.

Bevor wir weiter gehen, will ich einige der zwölf Tonbilder in anderer Ordnung hersetzen: (§. 7; 1—4.)

Das gemeinschaftliche unterscheidende Merkmal jener vier Tonbilder ist, dass jedes (äusserlich) sowohl einen Tonsprung, als auch eine Tonkette zum Inhalt hat und

somit (äusserlich) gemischt oder zusammengesetzt erscheint. Ein solches Tonbild wollen wir eine Tonphrase nennen und verstehen darunter jedes Tonbild, dessen Töne sich theils sprung-, theils schrittweise bewegen.

Ziehen wir wieder den Schluss! Ein Tonbild kann sein:

c) eine Tonphrase.

§. 8.

Demnach ist ein Tonbild in Bezug auf die Tonentfernung seiner einzelnen Töne entweder

- 1) ein Tonsprung, oder
- 2) eine Tonkette, oder
- 3) eine Tonphrase.

§. 9.

Wenn man die Tonbilder nach dem Verhältniss ihres Anfangs- und Schlusstons ordnet und namentlich darauf sieht, ob diese in dem einzelnen Bilde entweder gleich, oder ungleich sind, so zerfallen die Tonbilder in zwei Klassen.

Diejenigen Tonbilder nun, deren erster und letzter Ton der gleiche ist, unterscheiden sich so leicht von allen andern, sie treten so häufig unter allen drei Arten von Tonbildern gleichsam als eine vollendetere Spielart auf und bieten auf den höhern Compositionsgebieten so viele Vortheile, dass wir ihnen einen besondern Namen geben wollen. Wir wollen solche Tonbilder Tonentwicklungen nennen.

Unter den zwölf Tonbildern im §. 4 sind demnach Nro. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9 und 10 Tonentwickelungen, also der grössere Theil, wie denn überhaupt alle Tonbilder eine Neigung zu der vorherrschenden Wellenform der Tonentwickelungen verrathen und die meisten Tonbilder in der That Tonentwickelungen sind.

Noch einige Tonentwickelungen: (§. 9).

Man sieht, eine Tonentwickelung muss nothwendig entweder ein Tonsprung, oder eine Tonkette, oder eine Tonphrase sein. Oder mit andern Worten: Jede der drei genannten Arten von Tonbildern kann eine Tonentwickelung sein.

In manchen der nachfolgenden Kapitel werden wir uns noch vorzugsweise mit Tonbildern beschäftigen, damit der Schüler, der bis jetzt nur noch eine sehr mangelhafte Erkenntniss ihres Wesens haben kann, nach und nach sich zur klaren Ein- und Uebersicht erhebe. Zudem kann man mit ganz neuen Vorstellungen nicht gleich so vertraut sein, als mit alten Bekannten; man muss ihnen etwas Zeit gönnen zum Einwohnen und Heimischwerden.

Zweites Kapitel.

Der Satz.

§. 10.

Als der Sänger das erste Tonbild (§. 1; 1) dachte und sang, hatte er seine Empfindung damit nicht etwa nur zum Theil ausgesprochen, sondern — mehr oder minder befriedigend — ganz; das gewählte Tonbild genügt ihm als vollständiger Ausdruck seines augenblicklich gegenwärtigen musikalischen Gedankens; mit dem Schluss des Tonbildes ist auch sein Gedanke in sich abgeschlossen. Ein solches Tonbild ist ein Satz. So sind denn die in §. 1 aufgeführten zwölf Tonbilder eben so viele Sätze und jeder dieser Sätze besteht aus einem einzigen Tonbilde. Es gibt aber auch Sätze von zwei, drei und mehr Tonbildern. Wählen wir als Beispiel diesen Satz: (§. 10; 1).

Nehmen wir nun an, der Componist dieses Satzes habe zunächst folgendes Tonbild gedacht und gesetzt: (§. 10; 2).

Aber während er am Schlusse dieses Bildes steht, drängt es ihn, seiner Empfindung durch das nachfolgende, sich gleichsam von selbst einstellende Tonbild vollern, genügender Ausdruck zu geben: (§. 10; 3).

So besteht der also gewordene Satz unbestritten aus diesen zwei, eng verbundenen Tonbildern: (§. 10; 4).

Im Geiste des Componisten geschieht diese, hier so langsam und schrittweise einhergehende Operation in der Regel wie in Einem Schlage, dies freilich bald mehr, bald minder, bald mehr instinctartig, bald mehr überlegend und speculativ, bald mehr, bald weniger bewusst.

Unbemerkt dürfen wir jedoch nicht lassen, dass, trotz jener ungezwungenen Erklärung, der Tondichter jenes Satzes vielleicht nur Ein Tonbild gesetzt habe, oder wenn mehrere, möglicher Weise andere, als die oben angegebenen.

Die Mehrdeutigkeit des Satzes, in Bezug auf die, in ihm enthaltenen Tonbilder, werden wir später eingehender besprechen.

Ein anderes Beispiel! Will man nicht annehmen, dass der folgende Satz: (§. 10; 5.) nur aus Einem Tonbilde besteht — und in der That ist dies auch nicht wohl anzunehmen, denn ein Tonbild, das nicht leicht in Einem Moment aufgefasst wird, nicht durchaus übersichtlich und leicht behaltlich ist, widerspricht seiner Natur und ist wahrscheinlich nur für den eine Einheit, der durch ungenaue Beobachtung sich selbst täuscht —; so möchte es am wahrscheinlichsten sein, dass er in folgenden drei Tonbildern gedacht wurde: (§. 10; 6).

§. 11.

Nachdem wir nun das Wesen des Satzes erkannt und mehrere in ihrer Entstehungsweise angeschaut haben, geben wir folgende Erklärung desselben:

Ein Satz ist der Ausdruck eines in sich abgeschlossenen musikalischen Gedankens durch ein, oder mehrere Tonbilder.

Noch einige erläuternde Zusätze. Ein Tonbild kann also zugleich ein Satz sein und ist es, wenn das Tonbild den Gedanken nicht nur beginnt, sondern auch abschliesst. Ist dies nicht der Fall, so ist das Tonbild, oder selbst eine Tonbild-Gruppe kein Satz. Wenn man z. B. dem Satze unter Nro. 6 im §. 10. das letzte (dritte) Tonbild nimmt, so sind nur noch zwei Tonbilder vorhanden, und im Sinne des Componisten bilden sie nun keinen Satz mehr; denn jene zwei Bilder vollenden den Gedanken nicht. Genau so, wie auf sprachlichem Gebiete: ein Wort kann ein Satz sein (Licht!), aber Worte und Wortverbindungen sind nicht immer Sätze. Da nun aber kein Sänger und kein Componist vernünftiger Weise seine Gedanken unvollendet darstellt; so folgt daraus, dass wir allemal in Sätzen componiren und dazu freilich die Tonbilder niemals entbehren können, wie wir auch sprachlich nur in Sätzen sprechen und dazu der Worte bedürfen. Wie der kleinste Aufsatz, so ist auch die kleinste Composition wenigstens ein Satz.

§. 12.

Damit der Schüler sich nun mit verschiedenen (classischen) Tonbildern vertrauter machen, zugleich auch eine Menge von Sätzen anschauen möge, setze ich den ersten Satz mehrerer Choralmelodien her mit Angabe der in jenen enthaltenen Tonbildern.

§. 13.

Die hier zunächst aufgeführten Sätze bestehen nur aus einem Tonbilde: (§. 13; 1—11).

§. 14.

Der Schüler wird den mitgetheilten Sätzen und Tonbildern die grösste Beachtung schenken und sie nach allen Richtungen hin einer eingehenden und sinnigen Betrachtung unterwerfen. Namentlich wird er nicht versäumen, sich dieselben durch Gesang und Spiel — am besten auf der Geige — zu Gehör zu bringen. Stehen ihm die betreffenden Choräle — namentlich für den spätern Gebrauch, aber auch, um sich die Verschiedenheit der Ausbildung durch Tonwiederholung in den gleichen und ähnlichen Bildern schon jetzt zur Anschauung zu bringen — nicht zu Gebote, so empfehle ich: Melodienbuch für den Gemeindegesang. Von Natorp. (Mit Text). Essen, G. D. Bädeker (Preis 10 Ggr.) oder: Melodienbuch zu dem ev. Gesangbuche. (Ohne Text). Elberfeld, S. Lucas. (Leider sind beide Werkchen nicht durchaus ohne Druckfehler).

Gehen wir nun zu einigen Bemerkungen zu den vorliegenden Tonbildern über!

Nro. 1 (§. 13) ist ein Tonsprung; Nro 2—6 sind Tonketten; Nro. 7—11 sind Tonphrasen und zwar Tonentwickelungen, wozu auch noch Nro. 1 gehört; gleiche Bilder sind Nro. 2 und 3, denn die verschiedenen Tonarten ändern in dieser Beziehung nichts.

§. 15.

Wie werden die Tonbilder innerhalb eines Satzes mit einander verbunden? Der denkende Schüler wird diese Frage nicht nur schon aufgeworfen, sondern auch aus den Beispielen in §. 10 beantwortet haben. Er hat nämlich dort gefunden, dass der Schlusston eines vorhergehenden Tonbildes allemal auch der Anfangston des unmittelbar nachfolgenden Bildes ist. Dieses Band ist ein sehr inniges, es ist das Band des gemeinschaftlichen Tones und bewirkt eine so völlige Einigung der verbundenen Bilder, dass das Ende des einen und der Anfang des andern so gänzlich verschwinden, dass hier jede Vielheit zur Einheit wird und nur der Eingeweihte im Stande ist, mit annähernder Gewissheit die Verknüpfungspunkte anzugeben.

Diese Verbindungsweise ist allerdings sehr beliebt und es lassen sich mittels derselben auch wohl alle Tonbilder-Verbindungen erklären, aber genaue Selbstbeobachtung und fortgesetztes Studium — namentlich derjenigen Tonbilder, welche wir später unter dem Namen „Abbilder“ kennen lernen werden — überzeugen uns, dass die Tonbilder noch in anderer Weise verbunden werden.

Die zweite Verbindungsweise besteht nämlich darin, dass das nachfolgende Tonbild einen selbstständigen Anfang hat, dass es also nicht beginnt mit dem Schlusston des vorhergehenden Bildes, sondern mit einem andern Tone. Dahin gehören z. B. folgende Sätze in §. 18: Nro. 1—7, 21, 26 und andere. Diese Verbindungen

sind also weniger innig, oder es fehlt gar, wenn man will, die Copula.

§. 16.

Der Tondichter schreitet in seinen Compositionen fort von Tonbild zu Tonbild; er ist also im Stande, Anfang und Ende seiner einzelnen, aneinander gereihten Tonbilder in eigenen Werken anzugeben. Sehr schwer dagegen, wenn nicht gar unmöglich, ist es, in einer fremden Composition überall genau die Grenzen der einzelnen Tonbilder zu bestimmen. Ja, es wäre ein Fehler, mindestens eine grosse Unschönheit, wenn die Composition für die Zuhörer so kenntlich in alle einzelnen Tonbilder zerfiele, dass gar keine Mehrdeutigkeit Statt fände und Jeder bei grössern Sätzen gezwungen wäre, mehr eine Unzahl kleiner Theile wahrzunehmen, als nach eigener Auffassung abzugrenzen und grössere Ganzen in ihrer Totalität anzuschauen. Die Tonbilder sollen eben in einander schwimmen, die Grenzen derselben sollen eben bewegliche sein. Sie sind weit mehr für den Componisten, als für den Hörer vorhanden, wie die Bausteine mehr für den Erbauer, als für den Betrachtenden des Gebäudes.

Es leuchtet ein, dass die Schwierigkeit, die vom Componisten wirklich gesetzten Tonbilder zu bezeichnen, grösser ist bei Instrumental-, als bei Vocalcompositionen. Bei jenen kommt hinzu, dass hier die ursprünglich gesetzten Tonbilder häufig gar nicht mehr zu Tage treten. Die mindesten Schwierigkeiten bieten die Choräle, weil wenigstens mit jeder lyrischen Phrase in der Regel auch

ein Tonbild abschliesst. Aber selbst hier ist es unmöglich, in allen Fällen die Tonbilder so anzugeben, wie der Urheber sie gedacht hat.

§. 17.

Wenn wir nun in der Folge eine Menge Tonbilder zunächst in verschiedenen Liedercompositionen bezeichnen, so soll es uns nicht hauptsächlich darum zu thun sein, überall die vom Componisten bewusst, oder unbewusst wirklich so gedachten Tonbilder möglichst genau zu bestimmen — was ja, wie gesagt, ein vergebliches Unternehmen ist —, sondern darum ist es uns zunächst wesentlich zu thun, dass der Schüler Ohr und Auge schärfe für Auffassung von Tonbildern, dass er eine Menge der werthvollsten, interessantesten und meist gebräuchlichen kennen und gebrauchen lerne, dass er, kurz gesagt, seinen musikalischen Wortvorrath mehre.

Der Sprachschüler vermag bei der grössten Gedankenfülle und bei aller Regelkenntniss den rechten Ausdruck in einer ihm fremden Sprache nicht leicht zu finden, wenn er an Wortarmuth leidet und nicht stets darauf bedacht ist, seinen Wörterschatz zu mehren. Aehnlich in der Musik. Wer auch die erste Bedingung zum Componisten — den musikalischen Fond, die musikalische Anschauungsweise seiner Empfindungen und den Trieb zum Ausdruck derselben — in sich birgt, aber arm ist an musikalischen Worten (arm an Tonbildern), wird in seinen Tonschöpfungen gewiss hinter dem zurückstehen, der eine Mannigfaltigkeit von guten, und von

den besten Componisten allenthalben angewandten Tonbildern sich so zu eigen gemacht hat, dass sie wie fertige Gebilde unbewusst in ihm ruhen.

Zur Beleuchtung des Wesens und der Wichtigkeit der Tonbilder bietet auch die Malerei treffende Vergleichungspunkte. Der Landschaftsmaler unternimmt Kunstreisen nicht bloss, um in der Natur und in Gemäldegallerien grosse Totalanschauungen zu empfangen, sondern auch, um in ihnen die Theile bis zu den kleinsten Ganzen zu studiren, aus welchen das Grosse besteht und ohne deren Kenntniss und sorgfältige Beachtung die Vortrefflichkeit des Ganzen in seinen Darstellungen nicht erwachsen kann. Wer hier seine Phantasie und seine Kunstfertigkeit nicht bereichert hat mit genauer Anschauung und Uebung des Einzelnen, der muthet bei seinen Landschaftscompositionen jener etwas zu, was sie nicht zu leisten im Stande ist. Auch die Phantasie verfügt über keinen Heller mehr, als was ihr einmal in der Anschauung dargereicht wurde, sie setzt den gegebenen Stoff nur immer wieder anders zusammen. Nicht anders mit der Phantasie des Componisten.

§. 18.

Sätze, welche aus mehrerern Tonbildern bestehen: (§. 18; 1—43).

§. 19.

Bemerkungen zu den in §. 18 mitgetheilten Sätzen. Mehrere Beispiele treten hier auf, in welchen ein Tonbild durch einen Ton vertreten wird. Der einzelne Ton kann

aber als Tonbild nur in Verbindung mit andern wesentlichen Tonbildern auftreten; er ist dann zu vergleichen mit den Formwörtern unserer Sprache, etwa mit dem Artikel, und steht daher auch meist nur zu Anfang der Sätze wie ein unwesentlicher Vorschlag. Liedercompositionen zu Texten aus solchen Sprachen, denen der Artikel fehlt, wie z. B. der lateinischen, bedürfen des einzelnen Tones als Tonbild weit weniger. Einfluss der Sprachformen auf die Tonformen!

Durchaus gleiche Sätze sind Nro. 13 und 14 (auch Nro. 12 unterscheidet sich kaum von jenen); ferner Nro. 26 und 27; dann noch Nro. 31 und 32.

Vor allen Dingen merke sich der Schüler schon jetzt die Erscheinung, dass dieselben Tonbilder in den verschiedenen Sätzen wiederkehren. Es gibt in den mitgetheilten Sätzen kein einziges, das nicht anderwärts tausende Male gebraucht wäre. Die neuen Sätze entstehen nicht durch die vermeintliche Erfindung neuer Tonbilder, sondern wo möglich durch die Neuheit ihrer Aufeinanderfolge. Eine Million für ein neues Tonbild! Hier suche also der Schüler kein Verdienst mehr, wohl aber in der treuen Aneignung der vorhandenen Tonbilder, damit sich das rechte zur rechten Zeit einstellen kann. Wie es in der Redefertigkeit nicht ankommt auf Bildung neuer Wörter, nicht einmal auf Bildung neuer Gedanken, sondern auf die Stellung und Gruppierung bekannter Worte und Gedanken, so auch in der Composition — zu deutsch: Zusammenstellung — in Bezug auf Bildung und Anordnung der Tonbilder. Es ist überhaupt ein durchgreifendes Gesetz in Natur und Kunst,

das Neue mehr durch neue Mischung, als durch neue Urstoffe hervorzubringen. Aus wenigen Elementen schafft die Natur durch neue Verbindungen die verschiedenartigsten Körper. Hiermit wollte ich dem Schüler nicht etwa den Werth der Elementargebilde herabsetzen, sondern umgekehrt ihm die immense Wichtigkeit derselben und der Tonbilder insbesondere schon jetzt recht nahe legen.

§. 20.

Noch einmal empfehle ich dem Schüler unter den verschiedenen Arten von Tonbildern vorzugsweise die Tonphrasen und unter diesen die Tonentwickelungen der besondern Beachtung, denn wenn die Tonsprünge und die Tonketten leicht an Eintönigkeit leiden, jede dieser Arten die grösste Familienähnlichkeit bewahrt und sie daher der Erfindungsgabe kaum etwas zu thun geben; so hat die Tonentwickelung in den vollendeteren Formen stets den Reiz der Mannigfaltigkeit in der Anordnung ihrer Töne, ist der grössten Abwechslung in Hinsicht ihres Baues fähig und wahrt stets diejenige Form, wornach jede Tonform strebt: die Wellenform. Die Tonentwickelung — zumal als Tonphrase — ist allemal das vollkommenste Bild eines ganzen Tonstückes im kleinsten Rahmen.

Die Tonentwickelungen sind im Grunde Tonverzierungen im weitem Sinne und es wird dem Schüler interessant sein, mehrere sogenannte Tonverzierungen als beliebte Tonentwickelungen wieder zu finden.

Drittes Kapitel.

Die Periode.

§. 21.

Es ist höchst selten, dass Redende, oder Schreibende sich in einem Satze genügend aussprechen; vielmehr brauchen sie dazu in der Regel mehrere Sätze, sie reihen Satz an Satz, um sich hinreichend verständlich zu machen. So auch der Componist in Hinsicht auf musikalische Sätze.

Ferner reiht der geordnete Kopf seine Sätze nicht nach Willkühr an einander, sondern er ordnet dieselben so, wie sie nach der Verwandtschaft ihres Inhaltes zusammen gehören. Dasselbe Verfahren beobachtet nicht minder verständiger Weise der Componist bei der Aufeinanderfolge seiner Sätze.

Bei längern Reden und Aufsätzen, in welchen mehr als ein Hauptgedanke zu entwickeln ist, bilden sich auf diese Weise einzelne Gedankengruppen, welche in der Regel durch längere Zwischenpausen dem Ohre, oder durch sogenannte Absätze dem Auge, also durch eine gewisse Scheidung erkenntlich und übersichtlich

erscheinen. Bis zu dieser Stelle zeigen sich z. B. in diesem Paragraphen drei Gedanken- oder Satzgruppen, drei Absätze.

Eben so macht es auch der Componist bei solchen grössern Compositionen, in welchen mehrere Hauptgedanken zu entwickeln sind: er bildet mehr oder minder deutlich geschiedene Satzgruppen, nennt diese aber nicht Absätze, sondern Perioden.

Eine Periode (Satzgefüge oder Satzgruppe) ist eine Reihe innerlich zusammenhangender und zu einer grössern Einheit verbundener Sätze. Mithin enthält eine Periode mindestens zwei Sätze. Die ausgedehntesten Perioden kommen, leicht erklärlich, in Instrumentalwerken vor; in Vocal-Compositionen sind sie in der Regel kürzer.

Da unsere gewöhnlichen Choralmelodien in ihrer Kürze und volksthümlichen Einfachheit in der Regel nur einen Hauptgedanken aussprechen; so bilden selbst die meist vielsätzigen auch nur eine Satzgruppe, nur eine Periode. Führen wir einige an!

§. 22.

Choräle, welche nur aus einer Periode bestehen: (§. 22).

§. 23.

Ein nicht unwichtiger Punkt ist hier noch ins Auge zu fassen. Er betrifft die Verbindung der einzelnen Sätze und da wird man bei aufmerksamer Betrachtung der Tonstücke im §. 22 finden, dass jene Verbindung

nur theilweise auf dieselbe Weise Statt findet, wie wir sie in Betreff einzelner Tonbilder (§. 15) kennen gelernt haben.

Erster Fall. Der folgende Satz beginnt mit dem letzten Tone des vorhergehenden Satzes. Z. B. (§. 23; 1).

Zweiter Fall. Der folgende Satz beginnt mit einem andern Tone. Z. B. (§. 23; 2).

Dritter Fall. Mit dem neuen Satze beginnt kein neues Tonbild, sondern der letzte Ton des vorhergehenden Satzes ist auch zugleich der Anfang des folgenden Satzes. Z. B. (§. 23; 3).

In diesem letztern Falle wird zwar der eigentliche Anfang des neuen Satzes verschwiegen und erst der zweite Ton des Bildes tritt für den Hörer als Anfang auf, aber für den Componisten gilt jener und nicht dieser Anfang. Nur wer diese Verbindungsweise der Sätze kennt, wird nicht nur bei der Erklärung mancher Tonbilder das Richtigere und Einfachere treffen, sondern auch beim eigenen Componiren ein bedeutendes Mittel mehr in Händen haben, seine Sätze in grösserer Freiheit zu bilden. Es möchte für die Richtigkeit der hier aufgestellten Satzcopula kaum irgend ein Tonstück deutlicher reden, als der Choral: „Gott woll'n wir loben“ in §. ~~23~~ Nro. 10. Um sich von der Uebereinstimmung der dort notirten Tonbilder mit den vom Componisten gedachten, wie überhaupt von der Existenz und Anwendung der Tonbilder zu überzeugen, muss man die ausgebildeten Tonbilder im Chorale selbst ansehen und mit jenen vergleichen. Wem solche scheinbar kleine Dinge nicht eine unendliche Freude machen, mag dies

Buch nur je eher, je lieber bei Seite werfen. Da lob ich mir den Mann, der bei dem Auffinden einer Wahrheit — — doch genug; ich rechne nicht auf allzu nüchterne Leser.

Der vierte Fall besteht nur für die speculative Technik, nicht für den Natursänger, was wenigstens nicht wahrscheinlich ist. Wenn ich dieses Binde-Mittel nenne; so müssen wir uns damit schon daran gewöhnen, dass der praktische Componist nicht so dumm ist, Mittel zu verschmähen, die ihm die Sache erleichtern, ohne gegen die Grundgesetze der Tongebilde zu verstossen. Wir werden überhaupt noch genug Gelegenheit finden, uns davon zu überzeugen, dass selbst die grössten Meister bei ihren Compositionen gewiss eben so scharf gedacht, als in Begeisterung geschwärmt haben und im ersten Falle selbst solche Mittel gut heissen, die von Solchen, welche da meinen, den grossen Geistern käme Alles fertig vom Himmel gefallen, gar verächtlich „Mittelchen“ genannt werden.

Dieses vierte Bindemittel besteht darin, dass, nach Umständen, nicht der letzte Ton des vorhergehenden Tonbildes, sondern der vorletzte, oder gar der drittletzte als Anfangston des neuen Tonbildes gedacht wird. Z. B. God save the King: (§. 23; 4).

Die genannten vier Fälle reduceiren sich also auf diese zwei allgemeinen Fälle: Der Anfang des neuen Satzes liegt entweder in ihm selbst, oder weiter zurück, in dem vorhergehenden Satze.

§. 24.

Choräle, welche aus zwei Perioden bestehen, sind
z. B. folgende: (§. 24).

Anmerk. Choräle von mehr, als zwei Perioden gehören zu den Ausnahmen; Inhalt und Raum sind in ihnen zu beschränkt, um mehr als zwei Hauptgedanken, mehr als zwei Satzgruppen auftreten zu lassen. Ja, dem Inhalte nach, sind in ihnen beide Perioden sich so ähnlich, dass man überhaupt die Zulässigkeit einer Theilung irgend eines der gebräuchlichen Choräle in zwei Perioden aus innern Gründen wohl bestreiten könnte. Der Form nach sind indess manche Choräle so deutlich zweitheilig, dass wir nicht anstehen wollen, mehr wegen dieser äussern Rücksicht, in ihnen zwei Perioden gelten zu lassen. Später werden wir Perioden kennen lernen, die sich auch nach ihrem verschiedenen Inhalte deutlicher unterscheiden.

Viertes Kapitel.

Tonschlüsse.

§. 25.

Die im dritten Kapitel an einander gereihten Sätze sind nicht so innig mit einander verbunden als die Tonbilder innerhalb der Sätze. Während der Verkettungspunkt von Tonbild zu Tonbild eine möglichst innige Verschmelzung ist, scheiden sich die Sätze deutlich von einander. Jeder Satz hat seinen Schluss, d. i. auf seinem Schlusstone ist ein Ruhepunkt, dem entweder eine mehr, oder minder kurze Pause folgt, um darnach mit einem neuen Satze wieder anzuheben, oder welcher Ruhepunkt zugleich der vollständige Abschluss ist, der das Tonstück beendigt.

§. 26.

Den Schlusston eines Satzes wollen wir den (melodischen) Tonschluss nennen.

Ein Tonstück hat mithin so viele Tonschlüsse, als es Sätze hat, oder mit andern Worten: die Anzahl der Sätze wird durch die Anzahl der Tonschlüsse bestimmt.

§. 27.

Sehen wir vorläufig von denjenigen Möglichkeiten ab, die uns für jetzt noch allzu fern liegen, so ist klar: Wenn wir irgend einen (leitereignen) Satz singen, oder componiren, so können wir ihn mit sieben verschiedenen Tönen schliessen. Ein Satz in C-Dur hat z. B. die Auswahl unter den Tönen c, d, e, f, g, a, h, oder allgemeiner ausgedrückt: wir können schliessen mit der Tonica, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, oder Septime.

§. 28.

Welche Tonschlüsse haben die Schlusssätze der in §. 22 und 24 mitgetheilten Choräle? Antwort: Jeder Schlusssatz endigt mit der Tonica. Dies ist überhaupt ohne Ausnahme bei allen Chorälen der Fall. Andere Tonstücke endigen auch wohl in der Terz, aber doch nur höchst selten, Terzenschlüsse findet man in §. 16 und 17. Man vergleiche dort den Tonica-Schluss mit dem Terzenschluss in Bezug auf Ausdruck und Wirkung! Der Tonica-Schluss wirkt vollkommen beruhigend, der Terzenschluss weit weniger. Wenn jener der musikalische Schlusspunkt, so ist dieser das musikalische Fragezeichen. Doch wie in einigen wenigen Fällen eine Rede auch wohl mit einer Frage schliesst, so auch endigt — fast ausnahmsweise — ein Tonstück wohl mit dem Terzenschluss. Da nun also sowohl der eine, als der andere der beiden genannten Schlüsse ein Tonstück schliessen kann, so nennen wir sie Ganz-Schlüsse. Der Tonica-Schluss und der Terzenschluss

sind Ganz-Schlüsse. Da aber der eine vollkommener beruhigt und abschliesst, als der andere, so heisst der Tonica - Schluss der vollkommene Ganzschluss, hingegen der Terzenschluss der unvollkommene Ganzschluss.

Anmerk. Nicht als eine Ausnahme, sondern als Erscheinung ausser aller Regel endigt wohl hier und da ein Tonstück in der Quinte. Diese Anomalie berechtigt nicht, den Quinten-Schluss mit zu den Ganz-Schlüssen zu zählen.

§. 29.

Suchen wir nun in §. 22 und 24 die Schlüsse der Vordersätze auf, d. h. derjenigen Sätze, welche dem Schlusssatze vorangehen, so finden wir dort alle Schlüsse. Da aber von ihnen der Secunden-, Quarten-, Quinten-, Sexten- und Septimen-Schluss ausschliesslich nur in Vordersätzen erscheinen, so nennen wir diese fünf allesammt Halbschlüsse.

Diese Halbschlüsse haben alle mehr, oder minder die Bedeutung und den Werth eines Beistrichs, Strichpunktes, oder Doppelpunktes und erwecken somit ganz vortrefflich die Erwartung eines nachfolgenden Satzes.

Man denke hierbei übrigens nur nicht, dass die Ganz- und Halbschlüsse der Sache nach etwas willkürlich Erfundenes sind. Sie sind vielmehr in unserm Gesang- und Tonwesen als gesetzmässige Erscheinungen entdeckt, unser natürliches Gefühl setzt und verlangt sie. Niemals werden wir z. B. folgenden Satz so singen, um nichts weiter hinzuzufügen: (§. 29; 1).

Wohl aber: (§. 29; 2).

Und ist es nicht interessant, dass das Verhältniss der Halbschlüsse (5) zu den Ganzschlüssen (2) in Bezug auf ihre Anzahl so genügend dem Verhältniss entspricht, welches in der Anzahl der Vordersätze zu der des Schlusssatzes sich herausstellt? Der Vorrath an Halbschlüssen deckt ganz den Bedarf, insbesondere, wenn wir bedenken, dass auch der Terzenschluss meist, der Wirkung nach, wie ein Halbschluss auftritt. Ein Tonstück also von sieben Sätzen braucht keinen Tonschluss mehr als einmal zu setzen, was freilich durchaus kein Fehler ist und auch oft genug geschieht. Aber in den Fehler der Abnützung eines und desselben Tonschlusses brauchen wir nie zu fallen.

§. 30.

Nicht alle Halbschlüsse — sehen wir im §. 22 und 24 — sind gleich beliebt, oder mit andern Worten: die verschiedenen Halbschlüsse haben in einem einzelnen Falle nicht alle denselben Werth, oder dieselbe Bedeutung. Am beliebtesten — so sehen wir — ist der Secunden-Schluss, darnach der Quinten-Schluss und zuletzt noch der Septimen-Schluss. Dagegen treten der Quarten- und der Sexten-Schluss fast nur ausnahmsweise auf und gewöhnlich nur dann, wenn die übrigen schon verbraucht sind.

Noch ist indess zu bemerken, dass selbst in den Vordersätzen — wie wir ja auch in den mitgetheilten Tonstücken sehen — der Tonica- und der Terzenschluss mindestens eben so oft ihr Recht gelten machen, als der Secunden- und Quintenschluss.

§. 31.

Es braucht wohl nur der Andeutung, dass jeder Tonschluss eigentlich dem letzten Tonbilde des Satzes angehört, oder, wenn man will, dass jedes Tonbild einen Tonschluss hat und dass man demnach die Tonbilder unterscheiden könnte in Ganzschluss- und Halbschluss-Tonbilder. Will man diese Unterscheidung weiter durchführen, so hat man Bilder mit Tonicaschluss, mit Secundenschluss u. s. w. Diese Ansicht mag wenig praktischen Gewinn haben, aber wir sehen die Tonbilder damit von einem neuen Standpunkt aus und erhöhen somit unsere Einsicht in das Wesen derselben.

Fünftes Kapitel.

Melodische Abbilder.

§. 32.

Es kommt wohl vor, dass wir im Gesange irgend ein Tonbild, oder eine Tonbildgruppe, oder gar einen ganzen Satz, oder eine Satzgruppe zwei, oder mehr Mal unmittelbar nach einander folgen lassen. Z. B. (§. 32).

Der Gesang der meisten Vögel ist eben nur, wie wir wissen, die beständige Wiederholung eines Tonbildes. In technischer Beziehung können solche Wiederholungen keinerlei Schwierigkeiten bieten.

§. 33.

Diejenige Tonreihe, welche dabei als Muster zuerst auftritt, wollen wir Urbild, die derselben nachfolgende und nachgebildete wollen wir das Abbild nennen. Da es aber noch andere Arten von Abbildern gibt, nennen wir die blosse Wiederholung des Urbildes das Echo.

§. 34.

Das Abbild besteht auch dann, wenn es dem Urbilde nicht unmittelbar folgt, wenn beide überhaupt nur demselben Tonstücke angehören.

§. 35.

Das Echo, namentlich in mittelbarer Aufeinanderfolge mit dem Urbilde, findet sich nicht selten auch in Chorälen, so z. B. in §. 22 in folgenden Nummern:

Nr. 3: zweites Bild = Urbild;
drittes Bild = Echo.

Nr. 4: erster und zweiter Satz = Urbild;
die beiden letzten Sätze = Echo.

Nr. 6: erster Satz = Urbild;
dritter Satz = Echo.

Nr. 8: vierter Satz = Urbild;
Schlusssatz = Echo.

Nr. 11: erster Satz = Urbild;
dritter Satz = Echo.

Nr. 12: sechstes Bild = Urbild;
siebentes Bild = Echo;
erstes Bild = Urbild;
letztes Bild = Echo.

Nr. 15: erster und zweiter Satz = Urbild;
vierter und fünfter Satz = Echo.

Nr. 18: erster und zweiter Satz = Urbild;
fünfter und sechster Satz = Echo;
zweites Bild = Urbild;
fünftes Bild = Echo.

Nr. 20: zweiter und dritter Satz = Urbild;
vierter und fünfter Satz = Echo.

Nr. 22: zweiter Satz = Urbild;
vierter Satz = Echo;

fünfter Satz = Echo;

dritter Satz = Urbild;

Schlussatz = Echo.

§. 36.

Die Echo in §. 24 aufzusuchen, will ich dem Schüler überlassen. Insbesondere empfehle ich ihm den Choral: „Gott woll'n wir loben“ (Nr. 10). Studirt der Schüler diesen Choral an der Hand der ihm bisher gebotenen Mittel, auch den ausgebildeten Choral selbst berücksichtigend: so muss er, sollten noch Zweifel obwalten, nun die feste Ueberzeugung gewinnen, dass die Tonbilder nicht etwa willkührlich von mir erfunden sind, sondern dass ältere Componisten sie dem Wesen nach gekannt und mit vollem Bewusstsein angewandt haben.

§. 37.

Wenn das Urbild nicht auf derselben, sondern auf einer andern Stufe wiederholt wird, so entsteht dasjenige Abbild, welches wir melodische Fortschreitung nennen. Hier ein Urbild mit einer Fortschreitung (§. 37; 1—4). Hier ein Urbild mit mehrern Fortschreitungen: (§. 37; 5—24).

§. 38.

Welchen Gebrauch zunächst der Gesang von den melodischen Fortschreitungen macht, ersieht man aus den betreffenden Werken guter Componisten. Ausgedehntere Anwendung finden die Fortschreitungen in der Instrumental-Musik, wie wir später finden werden.

§. 39.

Man sieht, dass die einzelnen Fortschreitungen bald steigend, bald fallend, bald schritt- bald sprungweise weiter geführt werden, mit andern Worten, dass die Verknüpfung der einzelnen Bilder auf verschiedene Weise Statt finden kann. Welche Weise die vorzüglichere ist, kann nur ein gutes Ohr entscheiden. Ueberhaupt reizen die Fortschreitungen zu eingehendem Studium, wobei man unter Anderm auch finden wird, dass ein Abbild an und für sich weniger zusagend, ja verwerflich, dagegen im Zusammenhange der übrigen Fortschreitungen durchaus befriedigend sein kann.

Ferner muss erkannt werden, wie Sinn und Bedeutung einer Fortschreitung sich ändert mit der veränderten Führung der Fortschreitung; dasselbe Urbild auf- oder abwärts weiter geführt, schritt-, oder sprungweise, hat allemal eine oft wesentliche Verschiedenheit des Charakters der Fortschreitung zur Folge. Noch ist aber hier der Ort nicht, überhaupt über den Gehalt und den Charakter der verschiedenen Tonbilder ausführlich zu reden. Nichts desto weniger verschmähen wir es nicht, vorausdeutende Fingerzeige zu geben.

Wir werden später wiederholt auf das reichhaltige Kapitel von den Fortschreitungen zurückkommen.

§. 40.

Die Choräle machen nur einen sehr mässigen Gebrauch von den Fortschreitungen. Man sehe indess in §. 22:

Nr. 17: erster Satz = Urbild;
zweiter Satz = Fortschreitung.

Nr. 18: dritter Satz = Urbild;
vierter Satz = Fortschreitung;
zweites Bild = Urbild;
drittes Bild = Fortschreitung.

Ferner in §. 24:

Nr. 9: fünftes Bild = Urbild;
sechstes Bild = Fortschreitung;
zweites Bild = Urbild;
neuntes Bild = Fortschreitung;
zehntes Bild = Fortschreitung.

Nr. 15: dritter Satz = Urbild;
vierter Satz = Fortschreitung.

Nr. 16: im dritten Satz ist
das erste Bild = Urbild;
das zweite Bild = Fortschreitung;
vierter Satz = Urbild;
fünfter Satz = Fortschreitung.

Nr. 19: zweiter Satz = Urbild;
letzter Satz = Fortschreitung.

Nr. 23: dritter Satz = Urbild;
vierter Satz = Fortschreitung.

Nr. 27: dritter Satz = Urbild;
vierter Satz = Fortschreitung.

Nr. 29: dritter Satz = Urbild;
vierter Satz = Fortschreitung.

Nr. 31: drittes Bild = Urbild;
viertes Bild = Fortschreitung.

Nr. 33: erster Satz = Urbild;
zweiter Satz = Fortschreitung;
drittes Bild = Fortschreitung;
vierter Satz = Urbild;
fünfter Satz = Fortschreitung.

§. 41.

Verwandelt man jeden Schritt und jeden Sprung des Urbildes so in sein Gegenteil, dass jede Steigung ein eben so grosser Fall, jeder Fall eine eben so grosse Steigung wird; so entsteht ein Abbild, dass wir Verkehrung nennen. In folgenden Beispielen folgt auf jedes Urbild ein Abbild in der Verkehrung, zuletzt noch ein freier Schluss: (§. 41; 1—7).

Das nachfolgende Beispiel zeigt ein Urbild nebst einer Gruppe von fortschreitenden Verkehrungen und zum Schluss noch eine Fortschreitung des Urbildes sammt Anhang: (§. 41; 8).

§. 42.

Man sieht wohl, dass die Verkehrungen im Naturgesange nur zufällig erscheinen können und dass man mit diesen Bildungen entschiedener noch, als bei den Fortschreitungen dasjenige Gebiet betritt, wo weniger ein dunkler, unbewusster Trieb, als das vollbewusste, künstlerische Schaffen vorwaltet, ein speculatives Bilden an der Hand allgemeiner Grundsätze der Schönheit.

§. 43.

Der Choral weist nur wenige Beispiele von Verkehrungen auf. Folgende in §. 22 mögen dafür gelten,

wenn auch es sehr fraglich ist, ob der Componist sie als solche gesetzt hat:

Nr. 2: erster Satz = Urbild;

zweiter Satz = Verkehrung.

Nr. 15: erstes Bild = Urbild;

zweites Bild = Verkehrung.

Ferner in §. 24:

Nr. 1: vierter Satz = Urbild;

fünfter Satz = Verkehrung.

Nr. 4: zweites Bild = Urbild;

drittes Bild = Verkehrung.

Nr. 5: erstes Bild = Urbild;

zweites Bild = Verkehrung.

Nr. 16: viertes Bild = Urbild;

fünftes Bild = Verkehrung.

Nr. 33: erster Satz = Urbild;

vierter Satz = Verkehrung;

fünfter Satz = Verkehrung.

§. 44.

Zu bemerken ist zum Schlusse dieses Kapitels noch, dass man auch solche Nachbildungen als Abbilder gelten lässt, welche ihren vorgeschriebenen Weg nicht strenge inne halten, die nämlich ihre Schritte über das vorgeschriebene Mass entweder erweitern, oder verengern. Das geschieht gelegentlich des Wohlklangs wegen, oder aus andern Rücksichten und man kann daher die Abbilder in strenge und freie eintheilen, die letztern hinwieder in solche, welche in der Erweiterung, oder in der Verengung stehen.

Einige Beispiele von freien Abbildern: (§. 44).

Die Erweiterungen und Verengerungen sind recht in Ehren zu halten. Was die strengen Abbilder binden, machen jene wieder frei, helfen über manche Klippe und erlösen von der Schablone.

Sechstes Kapitel.

Tonica- und Dominanten-Gruppen.

§. 45.

Schon ist in diesen Blättern darauf hingewiesen, dass — wie Anschauung und Erfahrung lehren — von sämtlichen Tönen einer Tonleiter nur drei als Anfangs- und Schlussston eines Tonstückes auftreten. Es sind der erste, dritte und fünfte Ton, oder in anderer Bezeichnung: der Grundton (die Tonica), die Terz (die Mediant) und die Quinte (die Dominante).

Diese drei Töne mögen, der eine vielleicht weniger oft als der andere, das Tonstück beginnen; dagegen schliesst dasselbe meist mit der Tonica (der Choral ohne Ausnahme), weit seltener mit der Terz und nur in höchst seltenen Ausnahmefällen mit der Quinte.

§. 46.

Niemals beginnt, oder schliesst dagegen ein Tonstück mit einem der vier übrigen Töne der Tonleiter, mit der Secunde, Quarte, Sexte oder Septime.

Anmerk. Dass ein Tonstück mit einem dieser Töne beginnt, ist so selten, dass diese Fälle als abnorm bezeichnet werden müssen.

§. 47.

Demnach zerfallen die sieben Töne unserer üblichen Tonleitern in zwei Gruppen von je drei und je vier Tönen.

Die Töne der C-Dur-Tonleiter z. B. bilden folgende zwei Gruppen: (§. 47).

§. 48.

Wenn wir nun aber die eine und die andere Gruppe, wie oben schon geschehen, zu Tonbildern verwenden, oder sie in Compositionen aufsuchen; so stoßen wir nicht selten auf Tonbilder, in welchen die Quinte bald zur ersten, bald zur zweiten Gruppe gehört. Z. B. (§. 48).

Offenbar wird hier das g in der zweiten Gruppe (Nro. 2) als Glied dieser Familie angesehen, nicht als Fremdling, nicht als Glied der ersten Gruppe, wie dies in Nro. 1 der Fall ist.

§. 49.

Somit gehört die Dominante in Tonbildern unzweifelhaft bald zur ersten, bald zur zweiten Tonleiter-Gruppe, sie nimmt Wesen und Charakter ihrer jeweiligen Umgebung an.

§. 50.

Die erste Gruppe, welche also aus der Tonica, Terz und Dominante besteht, kann man füglich die Tonica-Gruppe, die zweite Gruppe, zu welcher wieder die Dominante gehört und die noch übrigen vier Töne der Leiter (Secunde, Quarte, Sexte und Septime) die Dominanten-Gruppe nennen.

§. 51.

Da man, wie gesagt, mit den Tönen der Tonica-Gruppe das Tonstück beginnt und abschliesst; so ist es möglich, nicht nur einzelne Sätze, sondern ganze Tonstücke — wenn auch kurz und auf niedriger Stufe stehend — nur aus Tonica-Gruppen zu bilden. Hier ein dahin gehörendes Kinderliedchen: (§. 51).

§. 52.

Tonstücke, nur aus Dominanten-Gruppen bestehend, kann es selbstverständlich nicht geben, da wir mittels jener Gruppe kein Tonstück schliessen können.

§. 53.

Dagegen trifft man die blosse Verbindung beider Gruppen in manchen kleineren Tonstücken an. Dahin gehören z. B.: (§. 53).

Anmerk. Wie ersichtlich, haben wir die Tonica-Gruppen mit der Ziffer 1, die Dominanten - Gruppen mit der Ziffer 5 bezeichnet.

Siebentes Kapitel.

Tonica- und Dominanten-Bilder und deren Nebentöne.

§. 54.

Es liegt nach dem vorhergehenden Kapitel sehr nahe, nicht nur von Tonica- und Dominanten-Gruppen sondern auch von solchen Bildern zu reden. Diese Unterscheidung wird uns die Tonbilder von einer ganz neuen Seite zeigen, sie führt uns wieder einen Schritt näher zur möglichst vielseitigen Erkenntniss ihres Wesens. Wir müssen darum hier noch etwas verweilen.

§. 55.

Vergleichen wir zunächst die im sechsten Kapitel schon vorliegenden Tonica- und Dominanten-Bilder; so finden wir leicht folgende Unterschiede und Gegensätze:

1) Die Tonica-Bilder bedürfen zu ihrem Auftreten nicht der Beihülfe der Dominanten-Bilder; sie vermögen ein Tonstück allein zu beginnen, fortzuführen und zu schliessen.

Die Dominanten-Bilder dagegen bedürfen zu ihrem Auftreten allemal der Unterstützung der Tonica-Bilder; sie allein können niemals ein Tonstück zu Stande bringen.

2) Die Fortschreitung innerhalb der Tonica-Bilder ist eine sprungweise.

Die Fortbewegung innerhalb der Dominanten-Bilder geschieht bald sprung-, bald schrittweise.

3) Die Tonica-Bilder haben den Charakter der männlichen Bestimmtheit, Festigkeit und Selbstständigkeit.

Der Charakter der Dominanten-Bilder ist das volle Gegenteil; dienend und sich unterordnend, besteht ihre Aufgabe in der Vermittlung; sie suchen die strengen Tonica-Bilder umzustimmen, indem sie dieselben, wie durch ein schmiegsames Band, anmuthig verbinden.

4) Machen jene den Eindruck der Ruhe und Besonnenheit, so sind diese in hohem Grade beweglich und rastlos; das Dominanten-Bild duldet auf keinem Punkte eine längere Ruhe, es sei denn, um nur die Spannung noch zu vermehren und die Nothwendigkeit der Rückkehr in ein beruhigendes Tonica-Bild noch fühlbarer zu machen.

Mit diesen Sätzen und Gegensätzen möchte es genug sein, um das Wesen der einen und der andern Bilder im Ganzen anzudeuten. Es sind eben nur Andeutungen, die Jeder weiter zu vervollständigen hat, um sich eine Sache klar zu machen, die wie tausend andere in der Musik und anderwärts, nicht mit Händen zu greifen sind.

§. 56.

Aber nicht genug, dass sich das Dominanten-Bild, gleichsam eine erweiterte Copula, zwischen die Tonica-Bilder stellt: Es gibt seine einzelnen Töne auch dazu her, sich in die Mitte der Tonica-Bilder zu begeben, um deren Sprünge in bequeme Schritte zu verwandeln und alles Schroffe abzuschleifen, was freilich bis zur gänzlichen Abflachung jener charaktervollen Bilder ausarten kann. Genug, ein Tonica-Bild hört durch solche Neben- oder Zwischentöne aus der Dominanten-Gruppe — Durchgangs-Noten — nicht auf, es zu sein. Z. B. (§. 56).

§. 57.

Diese Durchgänge verengern sich zuweilen gar noch durch leiterfremde Töne und chromatische Tonreihen. Z. B. (§. 57).

§. 58.

So hat man also leitereigene und leiterfremde Durchgänge, welche letztere hier als erhöhte, oder vertiefte Töne der Dominanten-Gruppe anzusehen sind. Man beachte den nunmehrigen grossen Tonreichthum der Dominanten-Gruppe gegenüber der Tonica-Gruppe.

§. 59.

Durch die Schmiegsamkeit der Töne der Dominanten-Gruppe führt sie noch zu andern Stellungen inmitten der Tonica-Bilder. Wenn jene Töne als Durchgänge,

wie wir gesehen haben, das Bestreben haben, die Tonica-Bilder abzuglätten durch Einführung einer oft kleinsten Schrittbewegung; so erlaubt ihnen auch andererseits ihre Elasticität, das Sprunghafte der Tonica-Bilder noch zu erhöhen und dennoch, abwechselnd mit dem Sprung, die Schrittbewegung einzuführen. Z. B. (§. 59).

§. 60.

Diese Nebentöne, welche sich allemal, oft möglichst nahe (und entweder leitereigen, oder leiterfremd) über, oder unter die wesentliche Note stellen, wollen wir Hülfsnoten nennen.

§. 61.

Es versteht sich von selbst, dass beide Arten von Nebentönen (Durchgänge und Hülfsnoten) in einem und demselben Tonbilde sich einstellen können. Z. B. (§. 61).

§. 62.

Wir haben nunmehr gesehen, wie sich die ursprünglich tonarmen Tonica-Bilder durch innige Verbindung mit den Tönen der wohl ausgestatteten Schwestergruppe bis zum Uebermass bereichern können und der anfängliche Begriff von Tonica-Bildern hat sich durch diese Wahrnehmung sehr erweitert. Stellen wir nun den Begriff fest: Ein Tonica-Bild beginnt und schliesst mit einem Tone aus der Tonica-Gruppe und besteht entweder nur aus Tönen dieser Gruppe, oder enthält als Nebentöne auch noch nebenher Töne aus der Dominanten-Gruppe.

§. 63.

Gehen wir nun zu den Dominanten-Bildern über; so können wir uns hier kürzer fassen, indem wesentlich von ihnen dasselbe gilt, was wir bei den Tonica-Bildern über Durchgänge und Hilfsnoten gesagt haben. Wie die Tonica-Bilder ihre Nebentöne aus der Dominanten-Gruppe entlehnen, so nehmen umgekehrt die Dominanten-Bilder sie aus der Tonica-Gruppe. Der Gegendienst der Tonica-Gruppe ist aber wegen ihrer ursprünglichen Tonarmuth ein weit geringerer; ja sie tritt überhaupt nur wenig in den Dienst der Dominanten-Bilder; sie zieht gern alle möglichen Töne in ihren Bereich, lässt sich aber nicht gern anziehen. Z. B. (§. 63).

§. 64.

Was ist demnach ein Dominanten-Bild? Es beginnt und schliesst mit einem Tone aus der Dominanten-Gruppe und besteht entweder nur aus Tönen dieser Gruppe, oder enthält als Nebentöne auch noch nebenbei Töne aus der Tonica-Gruppe.

§. 65.

Nach all' diesen Auseinandersetzungen und Beispielen wird es nicht nöthig sein, für den richtigen Gebrauch namentlich der Hilfsnoten noch ein besonderes Regeln-Recept beizufügen. Ausserdem ist in einzelnen Fällen die höchste Instanz allezeit das musikalische Gewissen. Für ein gutes Ohr bedarf es nur der

Andeutungen, für ein schlechtes sind die sorgfältigsten Regeln doch unzuverlässige Krücken. Man muss auch in einem musikalischen Lehrbuche nicht Alles von Andern erwarten. Das Hauptverdienst eines Buches ist vielmehr, durch dasselbe alsbald auf eigenen Füßen stehen zu lernen. Ich will nur noch beifügen, dass ein gesundes Ohr an manchen jener Beispiele lernt, wie das Volk nicht singt. Manche jener Tonbilder sind Zierbengel und erinnern an doppelt gepfefferte Salonmusik, andere sind gut und selbst der ernste Choral macht Gebrauch von ihnen. Man höre und urtheile also selbst.

§. 66.

Demnach ist jedes Tonbild entweder ein Tonica-, oder ein Dominanten-Bild? Man sollte es meinen, und wirklich lassen sich auch alle Bilder auf jene zwei Arten zurückführen. Genauere Beobachtung eigenen Thuns und Anderer lehrt aber, dass wir zuweilen ein Tonbild zwar in der Tonica-Gruppe beginnen, aber nicht darin schliessen, sondern mit einem Tone der Dominanten-Gruppe, und dass wir andererseits ein Bild in der Dominanten-Gruppe beginnen, aber in der Tonica-Gruppe schliessen, ohne solche Bilder desshalb in eine Zweiheit zu trennen. Es kann nicht schwer sein, diese Unterschiede auch durch einen passenden Namen festzuhalten. Es gibt also, wollen wir sagen:

- 1) Tonica-Bilder,
- 2) Tonica-Bilder mit Halbschluss,

3) Dominanten-Bilder und

4) Dominanten-Bilder mit Ganzschluss.

Dieser Halb- und Ganzschluss erscheint oft äusserlich als angehängter Ton und kann auch — je nachdem das Bild gedacht wird — als der Anfang eines neuen Bildes gelten. Z. B. (§. 66).

§. 67.

Zur Uebung in der Auffassung und Unterscheidung der Tonica- und Dominanten-Bilder wird nun der Schüler eine Menge der mitgetheilten Choräle aus diesem Gesichtspunkte betrachten und die verschiedenen Bilder etwa so bezeichnen: (§. 67).

In diesem Choral wären die aufeinanderfolgenden Tonbilder demnach so zu lesen: 1) Tonica-Bild; 2) Dominanten-Bild; 3) Tonica-Bild; 4) Tonica-Bild mit Halbschluss; 5) und 6) desgleichen; 7) Tonica-Bild.

§. 68.

Dreierlei bringe sich nun der Schüler in Bezug auf den Inhalt dieses Kapitels namentlich zum Bewusstsein: 1) dass seine Einsicht in das Wesen der Tonbilder eine tiefere geworden ist; 2) dass er viele Tonverbindungen nunmehr im Geiste des Componisten als eine Einheit, mithin als Tonbild aufzufassen im Stande ist, welches er sonst fälschlich als eine Mehrheit von Bildern ansehen müsste, oder auch wohl gar nicht erklären könnte; und 3) dass ihm durch die Anschauung und Aufnahme reicherer Tonbilder solche dann auch bei eigenen Compositionen mehr zu Gebote stehen werden.

In Bezug auf den zweiten Punkt hier nur ein Beispiel: (§. 68).

Auf seinem früheren Standpunkte würde der Schüler jenes Tonbild gar nicht, oder kaum genügend zu erklären wissen, jeden Falls müsste er darin mehrere Tonbilder erblicken. Nunmehr aber sieht er darin leicht das, was es ist: ein einziges Tonbild, eine Tonentwicklung und zwar ein Tonica-Bild, in dem ihm der erste, dritte, sechste und letzte Ton als Fleisch und Blut erscheinen mögen. Nur hat sich der Schüler vor der falschen Annahme zu hüten, dass der Componist bei solchen Bildern stets erst die Knochen aufbaut und dann überdenkt, wie er Fleisch und Blut darum herumlege. Der Componist nimmt in der Regel die fertigen Bilder wie der Redner die fertigen Worte und Beide wissen augenblicklich nicht, woher sie kommen, wenn der innere Schatz kein leerer ist. Diesen Schatz zu mehren, dazu dient aber eben hinterher die verständige und vielseitige Betrachtung dessen, was zu Tage gefördert ist.

Achtes Kapitel.

Tonfolge.

§. 69.

Unter Tonfolge oder dem Fortschreiten der Töne verstehen wir die Aufeinanderfolge derselben; folgt nach dem Ton c der Ton d, so sagt man: c schreitet zu d, es findet ein Fortschreiten Statt von c zu d.

§. 70.

Hat sich der Schüler die Frage noch nicht vorgelegt: Darf man von irgend einem Tone innerhalb einer bestimmten Tonart oder Tonleiter zu jedem andern Tone derselben Leiter fortschreiten? Die Frage ist nicht unwichtig; wir wollen darum die Antwort suchen.

§. 71.

Theilt man die Töne einer bestimmten Tonleiter, wie wir gethan haben, in ihre zwei Gruppen ab, in die Tonica- und Dominanten-Gruppe; so kann es in Bezug auf das Fortschreiten dieser Töne nur folgende vier Fälle geben:

- 1) Es folgt auf irgend ein Ton der ersten Gruppe wieder ein Ton derselben Gruppe.
- 2) Es folgt auf irgend ein Ton der zweiten Gruppe wieder ein Ton derselben Gruppe.
- 3) Auf einen Ton der Tonica-Gruppe folgt ein Ton der Dominanten-Gruppe.
- 4) Auf einen Ton der Dominanten-Gruppe folgt ein Ton der Tonica-Gruppe.

§. 72.

Beispiele zum ersten Fall: (§. 72).

Aus der Betrachtung dieser Beispiele ziehen wir folgenden Schluss: Die Töne der Tonica-Gruppe treten unter sich in jeder Folge auf.

§. 73.

Beispiele zum zweiten Fall: (§. 73).

In diesen Beispielen zeigen sich einige Sprünge, welche im Gesang schwer zu treffen, die also jeden Falls in Kinder- und Volksliedern zu vermeiden sind, auch in natürlichen, kunstlosen Tonbildern von selbst vermieden werden. Dazu gehören der Sprung von der Quarte aufwärts zur Septime und umgekehrt von dieser abwärts zu jener, ferner noch: von der Sexte abwärts zur Septime, von der Quinte abwärts zur Sexte und von der Quarte abwärts zur Quinte, also überhaupt die Sprünge von 7 Tönen abwärts. Geradezu verboten sind jene Sprünge in allen Fällen nicht.

Die Gesammtheit der Beispiele führt zu diesem Schluss: Die Töne der Dominanten-Gruppe

treten unter sich zwar auch in jeder Folge auf, doch werden einige schwer zu singende Sprünge in manchen Fällen vermieden.

§. 74.

Beispiele zum dritten und vierten Fall: (§. 74).

Beobachten wir mit Aufmerksamkeit die in diesen Beispielen enthaltenen Fortschreitungen, so gelangen wir zu diesen Folgerungen:

1) Mit jedem Tone der Tonica-Gruppe kann man jeden Ton der Dominanten-Gruppe ergreifen, nur hat man einige wenige, schwer zu singende Sprünge in manchen Fällen zu meiden.

2) Mit irgend einem Ton der Dominanten-Gruppe kann man nicht jeden Ton der Tonica-Gruppe ergreifen.

Die Töne der Dominanten-Gruppe sind vielmehr — wenn sie zur Tonica-Gruppe übergehen — an bestimmte Fortschreitungen gebunden und zwar:

- die Septime geht zur Tonica;
- die Secunde geht entweder zur Tonica, oder Terz;
- die Quarte geht zur Terz;
- die Sexte geht zur Quinte;
- die Quinte allein hat freie Wahl, d. h. sie geht entweder zur Tonica, oder zur Terz, oder sie bleibt liegen.

Das freie Benehmen der Quinte darf uns ja gar nicht wundern, sie gehört je beiden Gruppen an und je

nachdem sie sich zu dieser, oder jener rechnet, benutzt sie bald die Freiheiten der einen Gruppe, bald die der andern.

§. 75.

Aus Allem folgt — wenn wir von wenigen, nicht einmal stets geltenden Ausnahmen absehen — :

Die Tonica-Gruppe hat die freieste Bewegung, jeder Ton derselben kann jeden Ton seiner eigenen, oder auch jeden Ton der andern Gruppe ergreifen.

Die Dominanten Gruppe hat keine durchaus freie Bewegung, diese hat sie nur innerhalb ihrer eigenen Töne, gehen diese aber auf irgend einem Punkte zur andern Gruppe über, so hören ihre Sprünge auf und sie sind an einen ganz bestimmten Schritt gebunden, nämlich zum nächstliegenden Ton der Tonica - Gruppe. Die Quinte allein macht hiervon eine Ausnahme, wie auch in seltenen Fällen die Sexte, wenn sie zur Tonica geht.

§. 76.

Besieht man die Schrittbewegung der Uebrigen näher, so ergibt sich:

die Septime steigt	} einen Schritt.
die Quarte und Sexte fällt	
die Secunde steigt, oder fällt	

Steigt die Septime also z. B. zur Terz, so ist diese eine Hülfsnote, mit der das Tonbild nicht schliessen kann. Z. B. (§. 76).

§. 77.

Wenn man die Fortschreitungen innerhalb einer Moll-Tonleiter untersucht, so findet man ganz dieselben Gesetze, mit dem Unterschiede, dass hier die etwa zu vermeidenden Fortschreitungen auf andern Punkten erscheinen. Der Schüler mag einmal die hier aufgeführten Beispiele in C-Moll übersetzen.

§. 78.

Auf den erkannten Gesetzen des Fortschreitens der Töne innerhalb der Tonleiter fussend, muss es uns nun möglich sein, jedes Tonbild (das nicht zu den Ausnahme-Bildungen gehört) in der Fortschreitung seiner einzelnen Töne auf jene Gesetze zurückzuführen.

§. 79.

Suchen wir z. B. demgemäss einmal die steigende Tonleiter zu rechtfertigen, die ja häufig ganz, oder theilweise als Tonbild auftritt: (§. 79).

Die Tonica (c) kann jeden Ton der Leiter ergreifen, mithin auch das ihr zunächst liegende d. — Das d gehört zur zweiten Gruppe und muss bekanntlich von den Tönen der ersten Gruppe entweder c, oder e ergreifen. Es geschieht das Letztere. — Das e darf als Ton der ersten Gruppe jeden Ton ergreifen. Es darf also auch das ihm zunächst liegende f ergreifen, was geschieht. — f darf jeden Ton der zweiten Gruppe ergreifen, also auch das ihm zunächst liegende g. — dasselbe gilt für die Töne g und a. — h, auch zur zweiten

Gruppe gehörend, muss bekanntlich, wenn es in die Tonica-Gruppe übergehen will, zur Tonica fortschreiten, was geschieht.

§. 80.

Die Fortschreitung der fallenden (Moll-) Tonleiter werden wir etwa in folgender Weise herleiten:

Die Tonica (c) darf jeden Ton der Leiter ergreifen, also auch das h. — h darf jeden Ton der zweiten Gruppe ergreifen, mithin auch das as. — as muss einen Ton fallen, wenn es zur ersten Gruppe übergehen will, was geschieht. — g kann, als Ton der ersten Gruppe jeden Ton ergreifen, es darf mithin zu f gehen. — f muss einen Ton fallen, wenn es zur ersten Gruppe übergehen will, was geschieht. — Der Ton es darf jeden Ton ergreifen, also auch das d. — d muss, will es in die Tonica-Gruppe, einen Ton steigen, oder fallen; es geschieht das Letztere. —

Somit ist jede regelmässige Tonkette technisch richtig; die Fortschreitung innerhalb derselben ist gesetzmässig.

§. 81.

Die Tonleiter tritt zuweilen als Tonbild auf, ja wir haben sie bis jetzt nur als ein solches aufgefasst und kennen gelernt als eine Tonentwicklung. Die Kenntniss der Fortschreibungsgesetze setzen uns nun in Stand, eben die Tonleiter als Tonentwicklung freier zu bilden und andererseits die von der gewöhnlichen Tonleiter abweichenden Tonbilder in ihrem wahren Wesen rasch zu erkennen. Unwesentliche Abweichungen innerhalb

eines Tonbildes können uns nicht veranlassen, sie als ganz neue Gestaltungen aufzufassen. Wir acceptiren ja eine Rose auch dann noch als solche, wenn ihr etwa ein Blatt fehlt, oder die Farbe uns neu ist.

§. 82.

Auf eine der gewöhnlichsten Unregelmässigkeiten der Tonleiter hat schon der alte, ehrliche Riepel hingewiesen. Er sagt (freilich in einem ganz andern Gedankengange), dass in der fallenden Tonleiter häufig der zweite Ton (die Septime) ausgelassen werde. In der That begegnet man diesem Tonbilde nicht selten, aber kaum weniger gebräuchlich ist die Auslassung jedes andern Tones. Es entstehen dann folgende leicht verständliche Tonentwickelungen: (§. 82; 1).

Man lässt auch mehr, als einen Ton weg: (§. 82; 2).

Aehnliche Auslassungen findet man in folgenden Tonentwickelungen: (§. 82; 3).

Man sieht, dass alle diese Bilder die gesetzmässigen Fortschreitungen innehalten.

Das folgende Tonbild wird ein gutes Ohr nicht billigen, wie es denn ja auch auf unserm jetzigen Standpunkte nicht unter ein Gesetz zu bringen ist: (§. 82; 4).

§. 83.

Eine Zuthat und eine Auslassung zugleich zeigt folgendes vielgebräuchliche Tonbild, namentlich in Moll, um hier einen unbequemen Schritt zu umgehen: (§. 83).

§. 84.

Lässt man in den beiden zuletzt angeführten Beispielen den dritten Ton weg, so erscheint eine regelmässige Tonkette und in so fern ist dann jene Unregelmässigkeit durch eine blossе Zuthat entstanden, durch das gleichsam zurückschlagende c. Wir wollen darum jenes c eine rückschlagende Note, einen Rückschlag nennen. Er ist wie eine Ziernote und kommt häufig in fallenden und steigenden Tonketten auf verschiedenen Punkten vor, wodurch oft wiederum mehrdeutige Tonbilder entstehen. Sieht man aber die, in folgenden Tonbildern mit einem Kreuz bezeichneten Noten als Rückschläge an, so ist jede Mehrdeutigkeit beseitigt und die Bilder sind (durch den Rückschlag umgeänderte oder verzierte) Tonketten und Tonentwickelungen: (§. 84).

§. 85.

Die letzte Fortschreitung in §. 84 (von a nach c) ist, wie wir wissen, eine regelwidrige, aber das Ohr nimmt in diesem Zusammenhange und bei rascher Tonfolge keinen Anstoss daran, wohl aber bei langsamer Tonfolge, namentlich wenn sie erst bei diesem regelwidrigen Sprunge einträte. — Der Choral und jeder Gesang macht häufigen Gebrauch vom Rückschlage.

§. 86.

Was hat der Schüler in diesem Kapitel gelernt? Hoffentlich, in Bezug auf die einzelnen Fortschreitungen, nichts Ueberraschendes. Die Gesetze derselben hat er ja längst unbewusst befolgt und ginge die Aufstellung

derselben heute verloren, so würde jeder Natursänger sie morgen wieder aufsuchen können.

In dieser Beziehung lege man also auf dieses Kapitel einen nicht zu grossen Werth. Ausserdem sind solche, aus einzeln Fällen abgeleiteten Regeln unzuverlässige Führer, wenn man nur auf sie hört. Es hilft auch wenig, die Regeln noch zu vermehren durch Ausnahmen und dann wieder durch Ausnahmen von den Ausnahmen. Der Schüler muss hingegen frühe lernen, auf sich selbst und in sich hinein zu hören, classische Muster oft anschauen — in Bezug auf Tonbilder steht das Volkslied oben an — und dem geläuterten Geschmacke, dem obersten Führer, vertrauen. Hinsichtlich der Unzuverlässigkeit jener Regeln über die Fortschreitung z. B. stehe hier nur ein Beispiel: (§. 86).

Dieses Tonbild zeigt in C-Dur keine falsche Fortschreitung, ist auch an und für sich wohlklingend und doch wird der Natursänger niemals ein Lied, eine Composition in C-Dur so beginnen. Der Anfang dieses Bildes steht in F-Dur und somit kann es ihm niemals einfallen, in C-Dur so zu singen. Wie aber ein solches Tonbild im Verlauf eines Tonstückes ganz gut sein kann, werden wir später einsehen, überhaupt begreifen, wie viel auf die Stellung eines Tonbildes, ja auf die Stellung einer Fortschreitung ankommt, um gut, oder verwerflich zu sein.

Genug, der Schüler muss sich selbst davon überzeugen, dass man nicht im Stande ist, gute Tonbilder zu schaffen bloss mittels Beachtung der Regeln der Fortschreitung, und dass er den schlimmsten Holzweg

einschlagen würde, wenn er componirend jemals bei einem Tone sich fragen sollte: wohin kann ich nun möglicher Weise fortschreiten? Vor wie nach mag er in der Regel bei seinen Tonbildern sich der einzelnen Fortschreitungen gar nicht bewusst sein. Der Tonsetzer ist eben kein Tonsetzer, sondern ein Tonbildsetzer.

Der Hauptzweck dieses Kapitels ist der: Es sollte dazu beitragen, dass der Schüler an seinem Thun beobachten und denken lerne, dann durch das Gelernte sein Thun vervollkommne und das, was Anfangs etwa nur instinctiv vollzogen wurde, später auch der Einsicht zugänglich gemacht werde.

Neuntes Kapitel.

Das Tonstück.

§. 87.

In der Voraussetzung, dass der Schüler mit dem so geläufigen Worte der Ueberschrift dieses Kapitels nicht leicht ganz falsche Vorstellungen verbindet, haben wir dasselbe in diesen Blättern schon oft gebraucht, ohne uns über seinen Inhalt vorher verständigt zu haben. Das konnte auch keine Nachtheile herbeiführen, vielmehr mochten wir, wie überall in diesem Buche, nicht eher einen Gegenstand besprechen, als bis er, wenigstens in seinen wesentlichen Zügen, der Anschauung vorliegt.

§. 88.

Was ist ein Tonstück?

Wenn der Schüler die hier mitgetheilten Choräle nicht nur nach ihren nackten Tonbildern, Sätzen und Perioden, sondern auch in ihrer vollendeten Gestalt und in ihrer Ganzheit angeschaut, zum Theil mit passendem Texte auch gesungen hat; so ist er wenigstens mit einer Gattung von Tonstücken nicht ganz unvertraut, denn jeder Choral ist ein Tonstück.

Da nun aber jedes Tonstück die wesentlichen Eigenschaften aller besitzen muss, so können wir recht wohl das Wesen eines Tonstückes aus dem Choral entwickeln.

§. 89.

Fragen wir nach dem tiefsten Ursprung, nach dem Grund und Boden, aus dem das geistliche Lied erwachsen ist; so ist er, ohne Widerspruch, sollte wenigstens kein anderer sein, als das Gefühl, die räthselvolle Welt des Gemüthslebens. Die Empfindungen des Dankes, der Freude, der Trauer, der Liebe sind zugleich die Quelle und der Ausdruck des kirchlichen Volksliedes. — Kurz: Der Choral ist der Ausdruck von Empfindungen.

§. 90.

Welches Mittels bedient sich der Componist zu diesem Ausdruck? Er bedient sich der Tonbilder, welche in ihren Grundformen nicht erfunden werden, sondern als fertige Gebilde sich darbieten und als solche die verschiedenen Schattirungen der Empfindung zum Ausdruck bringen. Durch das Aneinanderreihen der, einem einheitlichen Gefühl entquellenden Tonbilder zu Tonbilder-Gruppen, zu Sätzen und Perioden entsteht der Gesamtausdruck der Einen Gesamtempfindung. Tonbild und Empfindung stehen in innigster, zeugender und empfangender Wechselbeziehung: die Empfindung erzeugt das Tonbild und das Tonbild zeugt und nährt wiederum die Empfindung. Auf weitere Fra-

gen haben wir nur Eine Antwort: Hier — über der innersten Werkstätte der Tonschöpfungen — liegt der Schleier, der alle letzten Gründe verhüllt.

Auch die Erklärungen in Sachen der Musik gehen bis zu einem gewissen Punkte; aber Niemanden ist verwehrt, weiter aufzuhellen.

§. 91.

Ist nun aber auch bei allen Tonschöpfungen das Gefühl die wesentlich schaffende Kraft, so hat doch auch die Reflexion ihr Recht; auch sie bringt Material herbei, erfindet und baut auf, berücksichtigt gegebene Muster, feilt, ändert und bessert Hand in Hand mit der Empfindung, überwacht das Gefühl, ordnet nach den Gesetzen der Schönheit und sieht zu, dass das Ganze ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk sei.

§. 92.

Sagen wir nun, dass die hier angegebenen notwendigen Eigenschaften der, dem Schüler bis jetzt vorgelegten Tonstücke diejenigen aller Tonstücke sind, oder doch sein sollten; so können wir auf die oben gethane Frage nun also antworten:

Ein Tonstück ist der Ausdruck von Empfindungen durch Tonbilder, welche nach den Gesetzen der Schönheit gebaut und geordnet sind zu einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke.

§. 93.

Nach dieser Darlegung wird man mir beistimmen, dass das Wort „Tonstück“ kein sehr glücklich gebautes Wort ist zur Bezeichnung dessen, was ein Tonstück sein soll. Das Wort „Tondichtung“ wäre wohl passender und zwar desshalb, weil das, was wir nun einmal unter Tonstück verstehen, in seinem Wesen, seinem Ursprung und seinem Werden eben mit einem Gedicht die grösste Aehnlichkeit hat. Das lyrische Gedicht hat mit der Tondichtung eine und dieselbe Quelle, nur sind ihre Darstellungsmittel andere, aber beide ergänzen sich einander und gehen darum so oft Hand in Hand.

§. 94.

Dagegen wäre das Wort „Tonstück“ nicht unpassend für alle solche Compositionen, die aus einer ganz zu Tage liegende Quelle geschöpft sind und weiter nichts wollen, als „durch Töne das Gehör angenehm reizen und unterhalten.“ Die Begriffe von „angenehm“ sind sehr verschieden und so mögen denn auch solche Kunstwerke ihre Berechtigung haben. Viele sind freilich der Meinung, dass eine Musik, welche zu Herzen geht, auch das Ohr nicht unangenehm reize und auch wohl unterhalte.

§. 95.

Mit diesen vorläufigen Andeutungen über das Wesen der Tonstücke begnüge sich der Schüler für jetzt. Weitergehende Erklärungen und Eintheilungen in Bezug

auf das grosse Gebiet der Tonstücke wären für ihn auf dieser Stufe nur Worte ohne genügende Anschauungen und bleiben daher zu Zeit lieber weg.

Wohl aber ist hier nun der Ort, den Gesichtskreis des Schülers zu erweitern durch Hinweisung auf diejenigen Tonstücke, welche wir Volkslieder nennen und ihn dringend einzuladen, dieselben in allen ihm nunmehr zu Gebote stehenden Richtungen zu durchforschen. In hohem Grade empfehlenswerth sind hierzu die Sammlungen deutscher Volkslieder von L. Erk. Die Mehrzahl derselben wird der Schüler schon jetzt in ihrem melodischen Bau verstehen.

Bei der hier nachfolgenden Aufführung von Volksliedern habe ich mich auf einige der bekanntesten — und auf die, dem Schüler auf der gegenwärtigen Stufe verständlichen — beschränkt. (§. 95).

Zehntes Kapitel.

Unsere Dur- und Moll-Tonleiter und dieselben im Lichte anderer Tonleitern.

§. 96.

Nachdem wir bisher eine Menge kleiner Gesangs-Compositionen angeschaut haben, wollen wir einmal die mehr rechnende und zählende, als musikalische Frage aufwerfen: Aus höchstens wie vielen verschiedenen Tönen besteht irgend eins der bis jetzt aufgeführten Tonstücke? Wir finden: Jedes bis jetzt aufgeführte Tonstück besteht höchstens aus sieben verschiedenen Tönen. Bei der Beantwortung dieser Frage kann uns die Anwesenheit einiger Töne, welche wir bei aufmerksamer Vergleichung alsbald als wohl zu entbehrende Fremdlinge erkennen, nicht irre leiten.

§. 97.

Besieht man sich z. B. sämtliche hier vorliegenden Tonstücke aus C-Dur; so wird man nicht versucht werden, das etwa vorkommende gis für einen wesentlichen Ton in C-Dur anzusehen, wenn dasselbe in hundert

Fällen vielleicht einmal das normale g vertritt. Wir werden eben darum das gis für eine Ausnahme und das g für wesentlich erklären.

§. 98.

Man hat jenen sieben Tönen eine bestimmte Ordnung gegeben, z. B. den Tönen für C-Dur: c, d, e, f, g, a, h; den Tönen für C-Moll: c, d, es, f, g, as, h; und, um eines bessern, abschliessenden Gesanges willen, dieser Tonreihe noch den folgenden achten Ton (das c) hinzugefügt. Bekanntlich trägt diese Reihe von acht Tönen den Namen Tonleiter.

§. 99.

Die gewöhnliche Definition von Tonleiter lautet: „Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave.“ Oder: „die Reihe der sieben Tonstufen mit der Wiederholung der ersten in der Octave, wie dieselben einem der Tongeschlechter zugehören.“

§. 100.

Da man die Töne der Tonleiter aber vielfach anders ordnen kann, so liegt die Frage nahe: Warum hat man sich für die aufgestellte Anordnung entschieden? Warum — abgesehen von vielen andern Möglichkeiten — könnte etwa folgende Tonreihe nicht eben so wohl die C-Dur-Tonleiter heissen: e, f, g, a, h, c, d, e?

§. 101.

Rufen wir uns vorab eine andere Wahrheit in das Bewusstsein zurück: Bevor wir selbsterfindend (componirend) irgend ein Tonbild singen, denken wir uns instinctiv irgend einen Ton, der dem zu singenden Tonbilde wie ein Erzeugender zu Grunde liegt. Er ist der Fundamental- oder Grundton von sieben andern Tönen, die, stufenweise geordnet, eben Tonleiter heissen, und aus welchen wir instinctmässig vor der Hand alle wesentlichen Töne zu unsern Tonbildern entnehmen. Der Grundton verhält sich zu den übrigen Tönen der Tonleiter wie der Keim, oder die Wurzel zu den übrigen Theilen einer Pflanze, wie der Erzeuger zum Erzeugten, wie ein Urstoff zu dem daraus Entwickelten. Dass nun aber von der oben aufgestellten Tonleiter kein anderer Ton als C die Tonica ist, davon überzeugt uns der Versuch, irgend einen andern Ton als erzeugenden Ton anzunehmen, wo wir dann jedesmal eine ganz andere Tonleiter erhalten.

Somit ist die einmal angenommene Anordnung der Töne der C-Dur-Tonleiter eine durchaus gerechtfertigte, die natürlichste: Man stellte den Grundton an die Spitze und liess die aus ihm erzeugten Töne sich stufenmässig demselben anschliessen.

§. 102.

Die übrigen Dur-Tonleitern sind von der C-Dur-Tonleiter nicht wesentlich verschieden, jede kann als

Original, jede als Copie der andern, auf höherer, oder tieferer Tonstufe angesehen werden. Dasselbe Verhältniss besteht zwischen unsern Moll-Tonleitern.

§. 103.

Dennoch hat jede Tonleiter auf Clavier, Orgel und ähnlichen Instrumenten ihre eigene Farbe, einen ihr eigenthümlichen Charakter, was seinen Grund hat zum Theil in der, jeder Tonleiter eigenen höhern, oder tiefern Lage, im Verhältniss zu irgend einer andern, zum Theil — und dies am meisten begründet den unterscheidenden Charakter jeder sonst gleichen Leiter — in der etwas abweichenden Grösse der Halb- und Ganztöne in Bezug auf die gleichnamigen Stufen bei den verschiedenen Leitern, mit einem Worte in der verschiedenen Temperatur. Nur der menschlichen Stimme und den ihr an Biegsamkeit ähnlichen Instrumenten ist es möglich, jede Tonleiter genau auf irgend einer andern Tonstufe zu copiren, oder auch sich der verschiedenen Temperatur anderer Instrumente anzubequemen.

§. 104.

Wunderbar! wenn Einer, wie aus geheimer Eingebung, irgend eine Phrase selbstschaffend singt — oft so, als sei er ein Doppelwesen, denn während seine ganze Seele etwa die Schönheit einer neuen Landschaft geniesst, drängt sich in hellem Gesange, wie aus fremder, schöpferischer Brust, Ton an Ton und Tonbild an Tonbild auf die Lippen — ich sage, dass Keiner in solchem Falle sich erst eine bestimmte Tonleiter wählt; dass er

dann jede Lehre von der Tonleiter und dass er bei seinem Gesange die wesentlichen Töne nur aus jenen Tönen zu entnehmen habe u. dgl. m., füglich entbehren kann. Wir nehmen dann instinctmässig unsere Töne aus einer bestimmten Tonleiter, wenden diese auch wohl in vollständiger Form an, aber im besten Falle nicht speculativ, nicht als Tonleiter, nicht berechnend und zählend, sondern als Tonbild. Später werden wir die Tonleiter in vielen Compositionen als Tonbild antreffen.

§. 105.

Man kann die Tonleiter mit den Lauten des Alphabets vergleichen, aber aus Allem folgt: Wie die Wörter nicht aus dem Alphabet — als einem Aeltern — herzu-leiten sind, sondern umgekehrt; so sind auch die Tonbilder nicht aus der Tonleiter entnommen, sondern die Tonleiter ist ein Ergebniss der Tonbilder. Das Tonbild ist älter, als die Tonleiter.

§. 106.

Wollten wir auf einen tiefern Einblick in das Wesen unserer beiden Tonleitern verzichten, so könnten wir schon hier unsern Gegenstand verlassen. Aber wenn es auch nicht die Aufgabe dieser Blätter ist, die Gegenstände der Musik wissenschaftlich zu beleuchten, dieselben nach den verschiedenen Richtungen hin — den historischen, physikalischen etc. — einer Untersuchung zu unterbreiten, die überall nach dem tiefsten Ursprunge und den letzten Gründen fragt; so möchte ich dennoch hier und da den Blick des Schülers von dem mehr

Praktischen auf das Gebiet der Forschung lenken. Die volle Erreichung einer Fertigkeit, die sichere Handhabung des Gegebenen ist nur in vielen Fällen möglich durch Erweiterung des Blickes über das nächste Bedürfniss hinaus. Diese tiefere und mehrseitige Anschauung der „Tonleiter“ von Seiten des Schülers scheint mir, wenn nicht gerade unerlässlich, so doch von so hohem Werthe, dass ich diesen Gegenstand eingehender bespreche, als es in der Regel geschieht.

§. 107.

Es ist, wie schon gesagt, eine allbekannte Thatsache, dass der instinctive Sänger — nicht nur der Einzelne, sondern ein ganzes Volk kann zu Zeiten von der ganzen Musik nichts weiter besitzen, als seinen Naturgesang — Melodien schafft, ohne von Tongeschlecht, Tonart und Tonleiter auch nur dem Namen nach etwas zu wissen. Niemand schreibt ihm seine Töne vor, als sein eigenes Gefühl. Nur an Eins ist er nothwendig gebunden: an diejenigen Töne, die überhaupt der menschlichen Kehle eigen sind, an den von der Natur ihm dargebotenen Vorrath von Tönen. Welcher ist dieser Vorrath?

§. 108.

Da keine Musik in kleinern Stufen (Intervallen), als halben Tönen weder steigt noch fällt, so kann dieser Tonvorrath kein anderer sein, als folgender:

(steigend) c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c u. s. w.

(fallend) c, h, b, a, as, g, ges, f, e, es, d, des, e u. s. w.

Diese Tonreihe ist bekanntlich die sogenannte chromatische (farbige) Tonleiter. Da wir also weiter keine Töne haben — denn zwischen je zweien gibt es keinen dritten Ton —, so muss jeder Gesang seine Töne eben aus der chromatischen Tonreihe entnehmen.

Anmerk. Die Behauptung gelehrter Forscher über die griechische Musik, dass sie Vierteltöne gebraucht habe, können wir unberücksichtigt lassen, da die Stützen jener Behauptung als sehr schwache nachgewiesen worden sind.

§. 109.

Diejenigen Töne nun, welche aus der chromatischen Tonreihe als eine andere feststehende Tonreihe entnommen werden, um mittels dieser Reihe seine Melodien zu bilden, nennt man Tonleiter. Das ist nicht so zu verstehen, als wenn zuvor nach irgend einem unbewussten, oder bewussten Gesetz eine Tonreihe als Tonleiter gesucht und sodann aus dieser die Melodie gebildet würde, sondern umgekehrt: Zunächst die Melodie und erst aus dieser entdeckt man die ihr zu Grunde liegende Tonleiter.

§. 110.

Also sagen wir: Eine Tonleiter ist diejenige normale Tonreihe, mittels welcher Melodien gebildet werden.

Demnach sind sehr viele verschiedene Tonleitern möglich.

Setzen wir hier gleich eine her, die von den jetzt gebräuchlichen bedeutend abweicht: (§. 110).

Das eine Tonleiter? Eine Tonleiter von 5 Tönen? Eine Tonleiter mit einem Sprung? — Allerdings! und noch dazu eine sehr ehrwürdige. Denn schon die alten Kelten haben sie Jahrhunderte lang allen ihren Liedern zu Grunde gelegt und viele ihrer Nachkommen, namentlich die Schotten bis in die jüngste Zeit an ihr und der Keltischen Weise, wie an einer heiligen Ueberlieferung, festgehalten.

§. 111.

Hatten denn die Kelten die, in ihrer Tonleiter (nach unsern Begriffen) fehlenden Töne (f und h) nicht? Sie hatten sie wohl. Warum sollte die ganze chromatische Tonreihe nicht auch in ihren Kehlen gesteckt haben? Aber sie gebrauchten jene zwei Töne in Liedern eben nicht, höchstens, wie noch andere Töne, ausnahmsweise.

Hören wir nun das Charakteristische der Keltischen Gesangsweise! (§. 111.)

§. 112.

Jede Tonleiter, also auch die vorstehende, lässt sich selbstredend auf alle übrigen vorhandenen Töne übertragen (transponiren), z. B. auf den nächst höhern Halbton (cis oder des): (§. 112).

§. 113.

Durch solche Versetzungen einer Tonleiter auf alle möglichen Stufen erhalten wir eine Tonleiter-Familie von 12 Gliedern, die sich wesentlich nicht von einander

unterscheiden und sich alle gegenseitig zu einander verhalten etwa wie Copie zu Original. Ihre gegenseitigen Unterschiede bestehen in der Verschiedenheit ihrer Höhenlage und der, unter manchen Verhältnissen verschiedenen Temperatur der Intervalle — auf einem Pianoforte z. B. ist von c zu d nicht durchaus genau dieselbe Entfernung, als von des zu es etc. — Aus diesen Ursachen hat das oben mitgetheilte Sätzchen allerdings einen andern Charakter, wenn es etwa nach Des transponirt wird: (§. 113).

§. 114.

Nimmt der Schüler sämtliche Versetzungen jener Tonleiter vor, so hat er in diesen 12 Tonleitern eine Anschauung von einem Tongeschlecht. Da wir mehrere Tongeschlechter haben, so muss jedes zur Unterscheidung von andern seinen Eigennamen haben, der am zweckmässigsten von seinem Ursprung entlehnt wird. Wir wollen daher jenes Tongeschlecht das Keltische nennen. Jede der zu ihm gehörigen Tonleitern ist mithin eine Keltische Tonleiter, die einzeln benannt werden nach ihrer jedesmaligen Tonica.

§. 115.

Von der Wahl der Tonica hängt die sogenannte Tonart ab, unter welchem Ausdruck man die Darstellung eines Tongeschlechtes auf einem bestimmten Ton versteht, mithin eine in jeder Beziehung bestimmte Tonleiter nach Weise und Stellung.

Also: Mit dem Ausdruck „Tongeschlecht“ bezeichnet man die Beschaffenheit der Tonleiter, mit dem Worte „Tonart“ den Standpunkt dieser Tonleiter.

Jedes Tongeschlecht hat mithin 12 Tonarten. Die 12 Keltischen Tonarten heissen also: Das Keltische c, das Keltische des etc. und werden repräsentirt durch die Keltische C-Tonleiter, die Keltische Des-Tonleiter etc. Diese zwölf Tonleitern bilden insgesamt das Keltische Tongeschlecht.

§. 116.

Selten mag sich aber irgend ein Volk mit Einem Tongeschlechte (mit 12 Tonleitern Einer Weise) begnügt haben. Denn Ein Tongeschlecht hat auch nur Einen wesentlichen Charakter und mochte daher bald unfähig befunden werden, alle inwohnenden Gefühle genügend darzustellen. Spricht ein bestimmtes Tongeschlecht z. B. vorzugsweise Kraft und Fülle aus, so ist es weniger geeignet für den Ausdruck der Weichheit, des Schmerzes und der Klage, und so umgekehrt. Was ist natürlicher, als dass man seine Zuflucht zu einem zweiten Tongeschlecht nahm, welches das erste ergänzte und zu ihm einen Gegensatz bildete? So haben es denn auch die Kelten gemacht. Hier ihr zweites Tongeschlecht in der Grundtonleiter: (§. 116; 1).

Man behielt somit in dem Neuen das Alte in seinen wesentlichsten Punkten bei, namentlich das charakteristische Sprunghafte. Der ganze Unterschied besteht in der Erniedering der Terz und Sexte. Welche einfachen Mittel, ein Bedeutendes zu erreichen! Die innere Ver-

wandtschaft wird gewahrt, aber an die Stelle kindlicher Heiterkeit tritt ein Zug zu Trübsinn und Klage. Man höre: (§. 116; 2).

Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass auch diese Keltische Tonleiter in 12 verschiedenen Tonarten auftreten kann. Z. B. in a: (§. 116; 3).

§. 117.

Somit gibt es zwei Keltische Tongeschlechter und 24 Keltische Tonarten. Auf jedem Ton ruhen zwei Tonarten, welche bei inniger Verwandtschaft doch Gegensätze ausdrücken, bildlich wie Männliches und Weibliches, Starkes und Schwaches, Hartes und Weiches. Eben diese letzteren bildlichen Ausdrücke von Härte und Weiche (Dur und Moll) hat man — freilich in sehr unerschöpfender Weise — zur Andeutung ihrer Unterschiede und um sie kurz bezeichnen zu können, festgehalten. Mithin gibt es ein Keltisches Dur- und ein solches Mollgeschlecht, 12 Keltische Dur- und 12 Keltische Moll-Tonarten.

§. 118.

Noch ist zu bemerken, dass man den Ausdruck Dur und Moll namentlich auf die Verschiedenheit der Terzen in den je zwei gegenüberstehenden harten und weichen Tonleitern bezieht, indem es sich herausstellt, dass ein charakteristischer Unterschied bei sonst gleichen Tonleitern sich am deutlichsten ausspricht in der Höhe der Terz, und die Natur gerade dieses gering scheinende Mittel als ein wesentliches angeordnet zu haben scheint.

Es mag wohl kein Volk gesungen haben, das nicht alsbald sich ihre Dur- und Moll-Weisen — wesentlich mittels der grossen und kleinen Terz — geschaffen hat.

§. 119.

Die folgende Tonleiter: (§. 119) soll 'nebst andern von den Griechen herrühren und sodann auf die Römer und Juden gekommen sein. Gewiss ist, dass sie eine der werthvollsten Tonleitern der ersten christlichen Kirche war und nun kurzweg unter dem Namen Dur-Tonleiter neben ihrer Schwester der Moll-Tonleiter — die wir sogleich hier anreihen werden — aller neuern Musik zu Grunde liegt.

§. 120.

Diese, unsere bekannte Dur-Tonleiter unterscheidet sich von der Keltischen also dadurch, dass sie nirgends in Sprüngen, sondern von Stufe zu Stufe (diatonisch) fortschreitet — sie ist eine diatonische Tonleiter — und dass sie nicht 5, sondern 7 verschiedene Töne zählt.

Offenbar steht sie höher, als die Keltische, denn mittels ihrer lassen sich alle Keltischen Melodien darstellen, was umgekehrt nicht der Fall ist. Da sie auf jeden Ton — als auf ihre Tonica — gestellt werden kann, so haben wir 12 Durtonleitern, welche zusammen das diatonische Durgeschlecht genannt werden.

§. 121.

Die Tonleiter, welche sich von der vorhergehenden nur durch die kleine Terz und kleine Sexte unterscheidet, ist folgende: (§. 121).

Es ist unsere bekannte Moll-Tonleiter, erscheint auf 12 verschiedenen Stufen und liegt also 12 Moll-Tonarten zu Grunde. Sie machen das diatonische Moll-Geschlecht aus.

§. 122.

Somit ruht unsere heutige Musik in zwei Tongeschlechtern und in 24 Tonarten, nämlich in dem Dur-Geschlecht mit 12 Tonarten und in dem Moll-Geschlecht mit ebenfalls 12 Tonarten.

§. 123.

Es kommt nicht selten vor, dass wir unser Gefühl mittels der Töne der ergriffenen Tonart nicht genügend auszudrücken vermögen und daher noch andere Töne, ausser der Tonleiter, — leiterfremde oder chromatische Töne — zu Hülfe nehmen. Durch solche chromatische Töne, oder selbst chromatische Tonreihen wird — da ihr Gebrauch nur ein aussergewöhnlicher ist — die Tonleiter keine andere und darum die Tonart in dem Bewusstsein des Sängers und Hörers nicht verlassen.

§. 124.

Dem Sänger stehen also — in höchster Freiheit — in jeder Tonart alle Töne in und ausser der Leiter zu

Gebote — mit derjenigen Ausnahme, dass wir durch die fremden Töne den Charakter-Ton der Tonleiter nicht umstossen, welcher wesentlich die Terz ist. Wollten wir z. B. in C-Dur die grosse Terz zu einer kleinen machen, so würden wir ja eben dadurch in C-Moll gerathen und eben so umgekehrt, was nur dann unserm Zwecke entsprechen würde, wenn unser Gefühl uns in Wahrheit vorschreibt, die ergriffene Tonart zu verlassen und die durch jenen charakteristischen Ton bestimmte, zu ergreifen.

In jenem Sinne sind folgende Tonbilder richtig: (§. 124; 1).

Falsch wäre folgender Satz, indem die C-Dur-Tonart durch das Es verwischt wird, was ja nicht beabsichtigt wurde: (§. 124; 2).

§. 125.

Eben diese Freiheit in dem Gebrauche leiterfremder Töne gibt uns das Mittel an die Hand, die Moll-Tonleiter in seiner obern Tonfolge in mancherlei Weise umzuändern, wenn nämlich jener etwas schroffe Schritt zwischen Sexte und Septime dem Darzustellenden nicht entspricht. Man darf ja das f. erhöhen, das gis vertiefen, und es mag zuweilen unserm Gefühle entsprechen, bald so, bald anders zu singen, ohne desshalb die Moll-Tonleiter zu zerstören: (§. 125).

Elftes Kapitel.

Geschichtlicher Ueberblick zur Einführung in die Kirchen-Tonarten.

§. 126.

Die sogenannten Kirchen-Tonarten können freilich nicht durchaus gündlich behandelt werden, ohne auf die alt-griechische Musik zurückzukehren, der sie entnommen sein sollen. Allein die hier etwa zu fordernde Gründlichkeit ist eine historische, — der wir hier zum Glück ausweichen dürfen, denn es gibt wohl kaum einen Gegenstand, der von andern überboten würde in der Mangelhaftigkeit jedes Thatsächlichen trotz grosser Bemühungen unverdrossener Forscher, in dem gegenseitigen Widerstreit der Meinungen der Autoritäten und endlich in der Heftigkeit der Befehdungen über alle hier streitigen Punkte.

Die Unbefangenen wissen, dass man bis heute auf diesem Felde Nichts weiss. Trotzdem will ich mich nicht verlocken lassen; denn es liegt wohl etwas Verführerisches darin, über Dinge gelehrt zu sprechen, die man ebenso wenig versteht, als Andere. Ich empfehle

das Studium der griechischen Musik Denen, die am liebsten da schwärmen, wo es dunkel ist. Wir wollen daher schon jetzt zum Gegenstande dieses Kapitels zurückkehren, der wenigstens um Vieles lichter ist, wenn auch sein Leben weit hinter uns liegt.

Zur bessern Auffassung dieses Gegenstandes — der Kirchen-Tonarten — und zur Erkenntniss seines innern Zusammenhanges mit der allmählichen Entwicklung der musikalischen Kunst wird hier der nachfolgende historische Ueberblick als Einleitung nicht unwillkommen sein.

§. 127.

Unsere heutige Musik wurzelt in der ersten christlichen Kirche des Abendlandes. Will man einen noch früheren Ursprung, die Musik der Egypter, Griechen, Römer etc., so hat man allerdings noch eine tiefere und ältere Grundlage, aber eine sehr unsolide, denn nicht nur, dass man im Allgemeinen über die Musik jener alten Völker wenig Bestimmtes weis, so lässt sich — eben eine Folge davon — auch im Besondern nicht mit Gewissheit nachweisen, was denn von jenen Völkern gleichsam als ausländisches Produkt, in die erste christliche Kirche verpflanzt worden ist. Gewiss ist, dass man allenthalben in jenen Zeiten und noch viele Jahrhunderte lang von der ganzen Musik wesentlich nur das hatte, was wir Melodie nennen — freilich ohne Takteintheilung, ohne Rhythmus, ohne Notenschrift — und dass die Gesetze der Harmonie ein unentdecktes Land waren.

§. 128.

Die ersten musikalischen Instrumente verdienen, nach heutigen Begriffen, kaum diesen Namen. Sie mögen allererst nur einen Ton angegeben haben, nämlich die Tonica irgend einer Tonleiter, um mit Hülfe eines solchen Instrumentes jedes Lied in der richtigen Höhe anstimmen zu können. Instrumente von zwei oder drei Tönen mögen dann als vollkommnere hinzugetreten sein, um mittels der Tonica, der Quinte und der Quarte die einzelnen Tongruppen der Lieder begleiten zu können. Vervollkommnete sich ein solches Instrument bis zum Besitz aller Töne der Tonleiter, so war es im Stande, nicht nur begleitend, sondern auch selbstständig aufzutreten.

Jahrhunderte lang blieben die Instrumente auf jenem Standpunkte stehen. Erst im 16. Jahrhundert wurden z. B. auf der Orgel nach und nach die chromatischen Töne angebracht. Klar ist, dass der Toninhalt der Instrumente grossen Einfluss auf den Bau der Melodien hatte.

§. 129.

Es ist gewiss, dass die ersten christlichen Gemeinden in ihren geheimen gottesdienstlichen Versammlungen Hymnen und Choräle gesungen haben, aber ungewiss, welchen Ursprung diese Melodien hatten. Um die Zeit Carls des Grossen (800 n. Chr.) trugen die Barden, Troubadours und Meistersänger viel zur Belebung des weltlichen Gesanges bei, der aber nicht wesentlich von der kirchlichen Weise abwich.

§. 130.

Guido von Arezzo, ein italienischer Mönch, erfand im eilften Jahrhundert die Notenschrift, welche die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben nach und nach verdrängte und an deren Stelle die Punkte setzte — woher der spätere Ausdruck Contrapunkt.

§. 131.

Während die Anfänge des Akkordenwesens im 12. Jahrhundert liegen, erfand Jean de Muris im 14. Jahrhundert die Takteintheilung.

§. 132.

Hiermit waren die Grundlagen unserer jetzigen Musik gefunden. Grossen Antheil an ihrem Aufschwung hat die Erfindung der Buchdruckerkunst, grössern die Reformation, indem sie den kirchlichen Volksgesang zur lebendigen Entwicklung brachte. Meister des Kirchenstyls waren in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Niederländer Orlandus Lassus und der Römer Palestrina. Die geistlichen Oratorien nahmen um diese Zeit ihren Anfang und bildeten im 17. Jahrhundert sich weltlich um in den Opern.

§. 133.

Schon blühten Musikschulen um diese Zeit in Italien. Grosse Verdienste erwarb sich um das Orgelspiel im gebundenen Styl Frescobaldi. Verschiedene Nationen (namentlich Deutsche und Niederländer) wett-

eiferten, die Musik wissenschaftlich zu begründen. Domenico Scarlatti erfand die Sonatenform für das Clavier, welches Instrument hervorging aus dem Spinett.

§. 134.

Im 18. Jahrhundert, wo die weltliche Musik aller gebildeten Völker schon ausschliesslich sich unserer jetzigen 24 Tonarten bemächtigt hatte, lebte Muzio Clementi, ein Schüler des Scarlatti, der berühmte Fortbildner der Sonate. In demselben 18. Jahrhundert sind es Anfangs Händel, Bach und Gluck, welche als Meister und Förderer der Tonkunst hervorrangen. Ihnen schliessen sich die unsterblichen Namen Haydn, Mozart und Beethoven an.

Die neuen und neuesten Namen übergehen wir; sie gehören alle der Schule jener Männer an, unter denen Haydn als Schöpfer der Instrumental-Musik noch hervorgehoben werden muss.

Die Musik der Gegenwart ist also noch sehr jung. Welches wird die Musik der Zukunft sein? —

Zwölftes Kapitel.

Die Kirchen-Tonarten.

§. 135.

Während bekanntlich die neuere Musik nur zwei wesentlich verschiedene Tonleitern und demgemäss nur zwei verschiedene Tongeschlechter hat, die sich durch die Transposition zu 24 Tonarten erweitern, entstanden in der abendländischen Kirche nach und nach sechs Tonleitern, welche also lauteten: (§. 135).

§. 136.

Und wie damals Alles, was zu den gelehrten Dingen gehörte, auch gelehrte Namen haben musste und ausserdem alles Musikalische damaliger Zeit gern auf griechischen Ursprung zurückgeführt wurde; so gab man jenen sechs Tonleitern der Reihe nach folgende auf griechische Abstammung hindeutende Namen:

- 1) die jonische, 2) die dorische, 3) die phrygische, 4) die lydische, 5) die mixolydische, 6) die äolische Tonleiter.

Die nach dieser, oder jener dieser sechs Tonleitern componirten und beim Gottesdienst üblichen Gesänge waren demnach jonische, oder dorische, oder phrygische etc. Melodien und somit standen sämtliche jonische Weisen in der jonischen Tonart, sämtliche äolischen Melodien in der äolischen Tonart, überhaupt gehörte irgend eine Kirchenmelodie irgend einer ihrer sechs Tonarten an.

§. 137.

Wie? hatten denn die Alten bei sechs Tonleitern nur sechs Tonarten? Wir bilden doch aus Einer Tonleiter durch Versetzung 12 Tonarten und also mussten doch die Alten aus ihren sechs Tonleitern auch 6 mal 12 sind 72 Tonarten herstellen. Nein, sie hatten dennoch nur sechs Tonarten.

§. 138.

Diese Beschränkung hatte seinen Grund in der Mangelhaftigkeit ihrer begleitenden Instrumente, welche höchstens nur die Töne c, d, e, f, g, a, h etc. aufwiesen und also musste jede Composition, welche andere Töne gebrauchte (cis, dis, fis, gis, ais), unterbleiben. Damit fiel auch jede Versetzung einer Melodie auf eine andere Tonica weg. Hätten sie z. B. eine jonische Melodie nach d versetzen wollen, so fehlte ihnen bald das fis, bald das cis; bei einer Versetzung nach e fehlten ihnen sogar vier Töne (fis, cis, gis und dis) und so ähnlich in allen Fällen.

Festhalten muss man nur hierbei, dass dies Alles nur galt, wenn die betreffenden Melodien von ihren mangelhaften Instrumenten begleitet werden mussten. Für den Gesang ohne Begleitung hatten sie allerdings (dem Wesen, aber nicht dem Namen nach) die früher berechneten 72 Tonarten. Denn gesetzt den Fall, 12 Personen hätten damals in einer gottesdienstlichen Versammlung im Chor und mit Instrumental-Begleitung eine ihnen bekannte jonische Melodie gesungen, so konnte morgen Jeder von ihnen über Feld möglicher Weise dieselbe Melodie unbewusst in anderer Tonhöhe singen: Dieser aus der Tonica c, Jener aus der Tonica cis (oder des), ein Dritter aus der Tonica d u. s. w. — Dies nebei zur richtigen Auffassung der Sache.

§. 140.

Da man diese Gesänge aber nur für die Kirche und deren Tonwerkzeuge componirte, so hat man sie stets von diesem Standpunkte aus zu beurtheilen, und es ist nun wohl klar: Die Alten hatten sechs Tongeschlechter und dennoch auch nur sechs Tonarten, weil sie keine ihrer Tonleitern auf ihren Instrumenten transponiren konnten.

§. 141.

Die nähere Betrachtung dieser Thatsache, ferner die Vergleichung jener sechs Tonleitern und die Gewissheit, dass die jonische und äolische Tonleiter die natürlichsten und zusagendsten sind, dies Alles führt zu der Vermuthung, dass die jonische Tonleiter nebst der

äolischen bei den Alten die frühesten und also die Fundamental-Tonleitern gewesen sein mögen und dass die übrigen vier sich gebildet haben, um aus der Noth eine Tugend zu machen. Man vergegenwärtige sich eine Orgel, die nur die Tasten der jonischen Leiter (unser C-Dur) aufweist — und wirklich hatten ja die ersten Orgeln lange Zeit nur diese Töne — so stellt sich die lydische und mixolydische Tonleiter sogleich dar als eine nothdürftige, an die vorhandenen Töne gebundene Versetzung der einen jonischen Tonleiter; ebenso die dorische und phrygische als eine solche untreue Versetzung der äolischen. Man versetzte z. B. die jonische Tonleiter zunächst nach f und erhielt aus Mangel an b somit eine neue Tonleiter, nach welcher man nun entweder die vorhandenen jonischen Lieder sang, oder neue Weisen componirte, welchen man später den Namen lydisch beilegte.

§. 142.

Gewahrt blieb bei diesen Versetzungen allerdings etwas sehr Wesentliches, nämlich das, was wir in der heutigen Musik Dur und Moll nennen (beruhend auf der grossen und kleinen Terz). Lydisch und Mixolydisch blieben, wie das normale Jonisch, Dur; Dorisch und Phrygisch dagegen wie das Aeolisch, Moll.

§. 143.

Unterstützt wird die hier ausgesprochene Ansicht dadurch, dass eben nur jene zwei Tonleitern — die jonische und äolische — die rechte Lebensfähigkeit gezeigt

haben. Sie allein sind (in unserm heutigen Dur und Moll) noch in frischer Kraft vorhanden, während die übrigen längst vergessen wären, wenn sie nicht in unsern Kirchen werth gehalten würden. Und das mit Recht! Denn wenn es auch wahr ist, dass manche Choräle alter Tonart unserm Ohr nicht mehr zusagen und desshalb mehr und mehr vermieden werden; so ist auch wiederum nicht zu leugnen, dass wir eben nur in ihnen eine Musik besitzen, die sich sofort durch ihr Auftreten als eine solche charakterisirt, die niemals Gefahr läuft, auf die Strasse gerufen zu werden, und dann, dass es hier einzelne Melodien gibt, die an Schönheit und ergreifender Wahrheit sich hoch über alles Ordinaire erheben und schwerlich ohne die Tonarten der Alten erfunden wären. Ich erinnere nur an die phrygische Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden.“

§. 144.

Sämmtliche sechs Kirchen-Tonarten haben wir in ihrer gewöhnlichen diatonischen Reihenfolge aufgeführt, von der Tonica c bis zur Tonica a. Die Reihenfolge derselben, gemäss deren gesetzlichen Einführung in die Kirche, ist eine andere.

Gegen das Ende des 4. Jahrhunderts wurde nämlich festgestellt, dass nur vier Tonarten, nämlich die dorische, phrygische, lydische und mixolydische, kirchliche Geltung haben sollten.

§. 145.

Durch Papst Gregor erhielt zwei hundert Jahre später jede dieser vier Tonarten eine Zusatz-Tonart.

Diese vier nannte man „plagalische“ Tonarten, während man die vier ursprünglichen als „authentische“ bezeichnete.

§. 146.

Der ganze Unterschied zwischen einer authentischen und plagalischen Melodie derselben Tonart bestand aber darin, dass z. B. eine dorische Melodie dann authentisch hiess, wenn sie sich wesentlich von Tonica zu Tonica bewegte, während sie plagalisch war, wenn die Tonica mehr ihren Mittelpunkt abgab und ihr Gebiet sich von der Unter-Quarte bis zu deren Oktave erstreckte. Schliessen musste jedoch die plagalische Melodie ebensowohl in der Tonica, als die authentische. Demnach ist folgende dorische Tonreihe authentisch: (§. 146; 1).

Plagalisch dagegen ist folgende dorische Tonreihe: (§. 146; 2).

§. 147.

Man sieht, dass wir Neueren in unsern heutigen Tonarten — bewusst oder unbewusst — eben auch authentisch, oder plagalisch singen und componiren. Der Name „Tonart“ für einen blossen Unterschied innerhalb derselben Tonart war wohl nicht sehr glücklich gewählt und hat bei nicht ganz deutlicher Darstellung der Sache schon Manchen confus gemacht.

§. 148.

Doch nicht genug damit, man hatte auch alsbald für die vier angeblich neuen Tonarten vier gelehrte

Namen zur Hand. Die vier Tonarten sammt Anhang hiessen nun:

- 1) die dorische und hypo-dorische,
- 2) die phrygische und hypo-phrygische,
- 3) die lydische und hypo-lydische,
- 4) die mixolydische und hypo-mixolydische Tonart.

§. 149.

Erst im 16. Jahrhundert kamen auch die, früher der Kirche fern gehaltenen zwei Tonarten (die jonische und äolische) durch die reformirte Kirche, welche sich aller oben aufgeführten sechs Tonarten bemächtigte, in kirchliche Geltung und auch bei ihnen unterschied man die authentischen und plagalischen Weisen, so dass die fünfte und sechste Tonart mit den beiden Anhängen nun hiessen:

- 5) die jonische und hypo-jonische und endlich
- 6) die äolische und hypo-äolische Tonart.

§. 150.

In der evangelischen Kirche ist die jonische Tonart — übereinstimmend mit unserm Dur — schon seit lange die vorherrschende, welche aber, wie auch die andern alten Tonarten, seit die Orgel im Besitz der ganzen chromatischen Tonreihe ist, in den Choralsammlungen nicht selten von ihrer ursprünglichen Tonica nach einer andern naheliegenden transponirt, angetroffen wird.

Was die erste christliche Kirche bewogen haben mag, die hier zuletzt genannten Tonarten beim Gottesdienste auszuschliessen und was die reformirte Kirche

veranlasst haben mag, sie einzuführen? — diese Fragen zu beantworten, überlasse ich dem Nachdenken meiner Leser.

§. 151.

Es wird die genaue Einsicht in den Unterschied der verschiedenen Tonarten wesentlich dadurch gefördert, wenn man deren Tonleitern sämtlich auf derselben Tonica aufbaut, was wir hiermit noch thun wollen: (§. 151).

§. 152.

Beschliessen wir dieses Kapitel mit einigen Bemerkungen zu jenen acht Tonleitern.

1) In allen Tonleitern ist der fünfte Ton, die Quinte, von gleicher Grösse — überall erscheint sie als grosse oder „reine“ Quinte. Später werden wir Gelegenheit haben, nachzuweisen, dass die Quinte in jeder Tonleiter eben nur eine grosse sein kann, dass sie ein von der Tonica erzeugter Naturton ist. Dieses unwandelbare Gesetz zur Bildung einer Tonleiter gibt die Antwort auf eine Frage an die Hand, die der denkende Leser gewiss gestellt hat:

Warum hatten die Alten keine siebente Tonleiter auf der Tonica h? Antwort: Die Tonica h verlangt, wie jede Tonica, die grosse („reine“) Quinte fis, da aber den Instrumenten jener Zeit das fis fehlte, so war für sie die Bildung einer Tonleiter auf der Tonica h eine Unmöglichkeit.

2) Unsere C-Dur-Tonleiter ist genau die jonische Tonleiter der Alten. Dieselbe Sache mit verschiedenen Namen.

3) Unsere Moll-Tonleiter ist offenbar aus der äolischen Tonleiter entstanden. Das äolische g hat man in gis verwandelt, (bei der in §. 151 aufgeführten Transposition nach c ist demgemäss das äolische b ein h geworden) da das neuere Ohr stets dringender einen halben Ton von der siebenten zur achten Stufe verlangte. Und gerade diese natürliche Forderung ist der Grund, wesshalb uns die dorischen, phrygischen und mixolydischen Melodien dann nicht recht zusagen, wenn dieser Schritt nicht vermieden wird — merkwürdig ist, dass schon die Alten ihn oft vermieden haben, wie uns später mehrere mixolydische Melodien zeigen werden — und ferner, dass manche Kirchen-Tonart-Melodie häufig in Bezug auf diesen Schritt modernisirt worden ist — zu Gunsten unserer, in den neuen Tonarten erzogenen Ohren. Abwärts von der achten zur siebenten Stufe sind wir durch einen ganzen Ton, statt eines halben, sehr wohl befriedigt, daher wir denn auch die fallende Moll-Tonleiter häufig äolisch fortschreiten lassen, auch wohl nicht selten unsere C-Dur-Tonleiter fallend zu einer mixolydischen umbilden, freilich ohne ihr dann diesen fremden Namen zu geben.

4) Als Dur erscheinen — da die Terz der Bestimmer des Dur und Moll ist: — Jonisch, Lydisch und Mixolydisch; als Moll: Dorisch, Phrygisch und Aeolisch.

5) Ist es möglich, neue, noch nicht vorhandene Tonleitern zu bilden? Allerdings, und die Grundsätze zu ihrer Bildung müssen nun dem Leser bekannt sein.

6) Sollte es erlaubt sein, von Tonleitern gefiederter Sänger zu reden? Und liegt dem Gesange aller Vögel eine und dieselbe Tonleiter zu Grunde, oder musiciren die Einen nach dieser, die Andern nach jener Tonleiter? Wer sagt uns darüber einmal etwas Zuverlässiges?

§. 153.

Eine Reihe von Chorälen in verschiedenen Kirchentönen wird hier an rechter Stelle sein: (§. 153).

Dreizehntes Kapitel.

Die Verwandtschaft der Tonarten.

§. 154.

Die Verwandtschaft der Tonarten beruht auf der Verwandtschaft der Tonleitern, diese hinwieder auf der grössern, oder geringern Anzahl gleicher Töne. Somit ist die Tonleiter von C-Dur z. B. mit der Tonleiter von G-Dur näher verwandt als mit der Tonleiter von Des-Dur. Denn während die erstgenannte Leiter (C) mit der zweiten (G) sieben gemeinschaftliche Töne besitzt und nur einen unterscheidenden, hat die C-Dur-Tonleiter mit derjenigen von Des-Dur nur zwei gemeinschaftliche Töne und fünf unterscheidende.

§. 155.

Bevor wir weiter schreiten, sei bemerkt, dass wir bei Abhandlung dieses Gegenstandes, wie es in der Regel geschieht, nur Rücksicht nehmen auf die 12 Dur- und die 12 Moll-Tonleitern und dabei alle andern, namentlich die der Kirchen-Tonarten, ausser Betracht lassen.

§. 156.

Nachdem wir oben durch Vergleichung dreier Tonleitern schon eine Anschauung von nah und von weiter verwandten Tonleitern gewonnen haben, wollen wir, da das Wort „verwandt“ von verschiedenen Theoretikern mit verschiedenen Begriffen verbunden wird, bemerken, dass wir hier sämmtliche Tonleitern eintheilen in verwandte und nicht verwandte und unter den erstern solche verstehen, welche man anderswo auch wohl nächstverwandte genannt hat.

§. 157.

Zwei oder mehr Tonleitern sind aber dann unter sich verwandt, wenn sie unter einander die möglichst grösste Anzahl gemeinschaftlicher Töne haben. Nicht verwandt sind sie, wenn das nicht der Fall ist. Die nicht verwandten Tonleitern können aber mit einander eine grössere, oder geringere Gemeinschaft haben.

§. 158.

Wenn man nun irgend eine Dur-Tonleiter wählt und alle die mit ihr — nach dem oben festgestellten Begriffe — verwandten Tonleitern aufsucht: so findet man, dass mit jeder Tonleiter fünf andere verwandt sind.

§. 159.

Wählen wir z. B. die C-Dur-Tonleiter, so finden wir zunächst als verwandte Dur-Tonleitern: G-Dur und F-Dur (also zwei), denn jede hat mit C-Dur nur

einen unterscheidenden Ton, nämlich für G-Dur fis statt f; für F-Dur b statt h.

Andere Dur-Tonleitern gibt es aber nicht, welche sich von C-Dur nur durch Einen Ton unterscheiden.

§. 160.

Sehen wir zu, welche Moll-Tonleitern mit C-Dur verwandt sind! Wir finden darin zunächst nur eine, nämlich a-Moll, die sich von C-Dur durch gis unterscheidet. Wir zählen aber auch noch d-Moll und e-Moll zu den mit C-Dur verwandten Tonleitern, weil jene sich zuweilen auch nur durch Einen Ton von C-Dur unterscheiden, nämlich dann, wenn der siebente Ton der Moll-Leiter nicht erhöht wird, was bei abwärts gehenden Tonfolgen ja häufig geschieht. In solchen Fällen ist der unterscheidende Ton für d-Moll b und für e-Moll fis. In vielen Fällen kommt freilich zu d-Moll noch eis, zu e-Moll noch dis als zweiter unterscheidender Ton.

§. 161.

Somit finden wir für die C-Dur-Tonleiter zwei verwandte Dur-Tonleitern und drei verwandte Moll-Tonleitern, in Summa — die Stammleiter mitgezählt — sechs verwandte Leitern:

C-Dur, G-Dur, F-Dur,
a-Moll, e-Moll, d-Moll.

§. 162.

Man hat C-Dur und a-Moll Parallel-Tonleitern genannt; ebenso G-Dur und e-Moll, F-Dur und d-Moll. Somit kann man allgemein sagen:

Verwandte Tonleitern sind:

Die Dur-Tonleitern der 1., 5. und 4. Stufe und deren Parallel-Tonleitern.

§. 163.

Man kann diese sechs verwandten Tonleitern auch diatonisch ordnen, also:

C, d, e, F, G, a.

Anmerk. Die grossen Buchstaben bezeichnen eine Dur-Tonleiter, die kleinen eine Moll-Tonleiter und also ist zu lesen: C-Dur, d-Moll, e-Moll, F-Dur, G-Dur, a-Moll.

Diese Reihenfolge empfiehlt sich sehr zur raschen Vergegenwärtigung der mit einer angenommenen Dur-Tonleiter verwandten Leitern und der Schüler muss sich darin üben, in dieser, oder einer andern Weise, rasch die sechs verwandten Leitern nennen zu können. Die Fortsetzung folgender Reihen bietet zu dieser Uebung die Hand:

1) Des, es, f, Ges, As, b.

2) D, e, fis, G, A, h.

3) Es, f, g, As, B, c.

4) E, fis, gis, A, H, cis. U. s. w.

§. 164.

Um also für irgend eine Dur-Tonleiter schnell die verwandten Leitern aufzufinden, ergibt sich hiernach folgendes Verfahren: Man denke sich die Töne der gegebenen Tonleiter und mache jeden Ton mit Ausnahme des siebenten zur Tonica einer neuen Leiter und zwar sind der zweite, dritte und sechste Ton der Sitz je einer Moll-Tonleiter, der vierte und fünfte Ton der Sitz je einer Dur-Tonleiter.

§. 165.

Eine andere Reihenfolge der sechs Verwandten ergibt sich noch, wenn man sie nach ihrer Vorzeichnung anordnet, z. B. die Verwandten der C-Dur-Tonleiter:

0	{	C
		a
1 Kr.	{	G
		e
b	{	F
		d

Ist so zu verstehen: C und a haben Nichts vorgezeichnet, G und e haben ein Kreuz, F und d ein Be.

Hiernach ist das Verfahren folgendes: Zuerst die gegebene Dur-Tonleiter mit der Moll-Tonleiter von gleicher Vorzeichnung, dann die beiden Leitern mit einem Kreuz mehr (oder einem Be weniger), zuletzt die beiden Leitern mit einem Be mehr (oder einem Kreuz weniger). Noch zwei Beispiele:

2 Kr.	{	D	bbb	{	Es
		h			c
3 Kr.	{	A	bb	{	B
		fis			g
1 Kr.	{	G	bbbb	{	As
		e			f

Ich kann diese Anordnung zu dem angegebenen Zweck weniger empfehlen. Aber man muss eine und dieselbe Sache von möglichst vielen Seiten betrachten und üben, um ihrer ganz Herr zu werden. Indess ergibt sich aus dieser Anschauungsweise ein weiteres prak-

tisches Merkmal für die Verwandtschaft, nämlich: Mit irgend einer Dur-Tonleiter ist jede andere verwandt, welche mit jener dieselbe, oder die nächst verwandte Vorzeichnung hat.

§. 166.

Und nun deute ich noch auf ein intensiv sehr gewichtiges Merkmal verwandter Tonleitern hin. Die Leser erinnern sich, dass wir in einem frühern Kapitel die Tonica, Terz und Quinte einer Tonleiter Haupttöne der Tonleiter genannt haben. Die Haupttöne nun aller mit irgend einer Dur-Tonleiter Verwandten liegen unverändert in jener Stamm-Tonleiter. Oder mit andern Worten: Wenn irgend eine Tonleiter verwandt sein soll mit einer Dur-Tonleiter, so müssen die Haupttöne jener Leiter in der Stamm-Leiter liegen. Z. B. die Haupttöne der Verwandten von C-Dur sind folgende und liegen alle in der Leiter derselben:

d — f — a.

e — g — h.

F — a — e.

G — h — d.

a — c — e.

Auf diese wichtige Erscheinung, verbunden mit der Thatsache, dass die Tonbilder irgend einer Tonleiter grösstentheils auf den Hauptnoten derselben ruhen, werden wir geeigneten Orts zurückkommen.

§. 167.

Wir haben hiermit aber auch einen Grund mehr dafür gefunden, warum gerade auf der siebenten Stufe einer Dur-Tonleiter sich keine verwandte Tonleiter aufbauen lässt. Z. B. der siebente Ton der C-Dur-Tonleiter ist h. Auf h die zwei fehlenden Haupttöne errichtet gibt entweder h — dis — fis, oder h — d — fis. In der Leiter von C ist aber weder dis, noch fis, folglich ist auf h keine Verwandte möglich. Ausserdem wissen wir freilich schon, dass h-Moll um zwei Kreuze von C-Dur entfernt, also schon darum nicht nächst verwandt sein kann.

§. 168.

Doch ist ausser den genannten fünf Verwandten einer Dur-Tonleiter noch eine, die ich absichtlich erst nun nenne, da deren Verwandtschaft auf ganz anderen Gründen beruht, als die oben genannten. Es ist nämlich die auf der Tonica einer Dur-Tonleiter ruhende Moll-Tonleiter also z. B. von der C-Dur-Tonleiter die c-Moll-Tonleiter. Keiner der angegebenen Merkmale der Verwandtschaft trifft hier zu, denn der unterscheidenden Töne sind hier drei, oder wenigstens zwei, nämlich es, as und in vielen Fällen b, ferner hat C-Dur keine Vorzeichnung, dagegen c-Moll drei b und schliesslich ist einer der Haupttöne der c-Moll-Tonleiter, nämlich die Terz, in der C-Dur-Tonleiter nicht vorhanden. Und warum denn doch verwandt? Weil beide Tonleitern denselben erzeugenden Ton (C), also denselben

Ursprung und, wenn man will, ausserdem alle Töne gemeinschaftlich haben, mit dem Unterschiede, dass zwei, oder drei von ihnen ihre hellere Farbe mit einer dunklern wechseln und eben dann die eine Tonart als eine Spielart der andern auftritt. Man wird diese Verwandtschaft als eine sehr innige müssen gelten lassen.

§. 169.

Reihen wir die neue Verwandte ein, so ist nun die vollständige Sippschaft von

C - Dur:

c, d, e, F, G, a.

Und also hat jede Dur - Tonleiter sechs Verwandte. Der Schüler mag sie von allen 12 Dur - Tonleitern bis zur vollständigen Fertigkeit schriftlich und mündlich in verschiedener Reihenfolge einüben.

§. 170.

Es bleibt uns nun noch übrig, die Verwandten einer Moll-Tonleiter aufzusuchen. Wir können uns dabei sehr kurz fassen, da hier keine andern Grundsätze zur Anwendung kommen, als die bei der obigen Untersuchung aufgestellten. Demnach sind z. B. die Verwandten der c-Moll-Tonleiter

C, Es, f, g, As, B.

§. 171.

Der Schüler mag nun die sechs Verwandten aller 12 Moll-Tonleitern aufstellen und einüben.

Die Frage: warum auf der zweiten Stufe einer Moll-Tonleiter keine verwandte Leiter ruht, wird dem keine allzu schwere sein, der sich den Inhalt dieses Kapitels zu eigen gemacht hat.

§. 172.

Zum Schlusse will ich noch einem Irrthum begegnen, den untergeordnete Theoretiker nicht selten selbst herbeiführen. Es ist nämlich der Grundsatz: „Wenn zwei Dinge einem dritten gleich sind, so sind sie auch untereinander gleich“ durchaus nicht auf dem Begriff der Verwandtschaft anzuwenden. Die Verwandten einer Tonleiter sind nicht auch alle unter einander verwandt. Es sind z. B. mit C-Dur verwandt: d-Moll und G-Dur; daraus folgt nun nicht die gegenseitige Verwandtschaft von d-Moll und G-Dur. Und so in allen Fällen. Es können allerdings zwei Verwandte von einer dritten Tonleiter auch unter sich verwandt sein — z. B. d-Moll und F-Dur sind Verwandte von C-Dur, und d-Moll und F-Dur sind auch unter sich verwandt —, aber diese Fälle berechtigen nicht zu jenem (falschen) Schlusse.

Anmerk. Die nächst verwandten Tonarten werden von Einigen recht passend auch wohl „Mitteltonarten“ genannt.

Vierzehntes Kapitel.

Die melodische Modulation.

§. 173.

Die bisher aufgeführten Tonstücke bestehen nur aus Tonbildern einer und derselben Tonleiter. Die meisten Compositionen von grösserer Ausdehnung entnehmen aber ihre Sätze und Tonbilder aus zwei, drei und mehreren Tonleitern. Mit der Verbindung von Tonbildern und Tonsätzen aus verschiedenen Tonleitern und Tonarten beschäftigt sich eben die Lehre von der melodischen Modulation. Eine vorläufige Anschauung von solchem Auftreten mehrerer Tonarten innerhalb desselben Tonstücks geben die nachfolgenden Tonsätze: (§. 173).

Man sagt: der erste jener Tonsätze modulirt von C-Dur nach d-Moll und wieder zurück nach C-Dur; der zweite von C-Dur durch e-Moll zurück nach C-Dur. U. s. w.

§. 174.

Die Modulation ist zuoberst für den Componisten eins der bedeutendsten Mittel zur Wahrheit des Ausdrucks. Denn in vielen Fällen genügt eine Tonart nicht, das auszusprechen, was ihn bewegt.

Zuweilen ist der Zweck der Modulation ein minder tiefer: Wenn das Ohr an den Tönen einer und derselben Tonleiter gesättigt ist, verlangt es nach andern Tönen, oder vielmehr darnach, dass die bisher gehörten Töne in andern Verhältnissen, in neuen Beziehungen erscheinen. Es bietet sich, um dem zu genügen, kein anderes Mittel dar, als Töne aus einer andern Tonleiter anzuknüpfen oder mit andern Worten: eine neue Tonica zu substituiren.

§. 175.

Unter allen Tonleitern sind in der Regel die verwandten die zusagendsten. Denn das Ohr braucht und verlangt nicht so sehr neue Töne, als dass die schon gehörten in anderer Beziehung auftreten. Wir kommen aber auf den Werth der Modulation in entferntere Tonarten noch zurück.

§. 176.

Wenn eine neue Tonart auftreten soll, so wird es in der Regel gerathen sein, jene recht bald und bestimmt erkennen zu lassen. Wir müssen darum vor allen Dingen erforschen, wodurch wir mehr, oder minder bestimmt das Auftreten einer neuen Tonart erkennen. Schreiben wir einmal einen Tonsatz von drei Sätzen nach folgendem Modulations-Plan:

1 2 3
C — G — C.

Das heisst: Der erste Satz soll in C-Dur beginnen und schliessen, der zweite Satz in G-Dur, der dritte wieder in C-Dur. (§. 176).

Anmerk. Als bekannt darf wohl vorausgesetzt werden, dass jedes Tonstück in derselben Tonart schliesst, worin es beginnt. Das verlangt das Ohr.

§. 177.

Um in das Wesen der melodischen Modulation tiefer einzudringen, ist es nöthig, auf die Mehrdeutigkeit des einstimmigen Gesanges, in Bezug auf Tonart, vorab hinzuweisen und diese Mehrdeutigkeit hier an jenem Satzgefüge (§. 176) zum Verständniss zu bringen. Hierbei muss man das Ohr des Componisten wohl unterscheiden von dem des Hörers. Jener hört in jenem ersten Satze nur Töne aus C, im zweiten aus G, im dritten wieder aus C. Aber der Hörer, dem jene Composition fremd ist und sie ohne alle Begleitung zum ersten Male etwa singen hört?

Der erste Ton kann ihm sein in Bezug auf die
Tonart: C, c, a, As, F, f.

Die ersten 2 Töne können ihm sein: C, c, a.

Die ersten 3 Töne: C, c, a.

Die ersten 4 Töne: C, c, a.

Die ersten 5 Töne: C, a.

Erst der sechste Ton bringt die Entscheidung, dass sämtliche Töne — als Gesamt-Tonbild aufgefasst — aus C genommen sind und der 7. und 8. Ton vervollständigen den Eindruck, namentlich der Schlusston.

§. 178.

Was folgt daraus? Nicht einzelne Töne an und für sich sind in der Regel im Stande, eine bestimmte Tonart festzustellen, sondern nur eine Gesammtheit von Tönen in ihrer gegenseitigen Beziehung, mit andern Worten: die Tonbilder und namentlich das Schluss-Tonbild sind das Mittel zur Feststellung der Tonart.

§. 179.

Wie wird der Hörer die Töne des zweiten Satzes in Bezug auf die Tonart auffassen? (§. 176). —

Wahrscheinlich der Absicht des Componisten gemäss; er wird G-Dur hören, trotzdem, dass sämtliche Töne auch der C-Dur-Leiter angehören. Denn das Ohr liebt es, in Dur-Sätzen bei einer Modulation zunächst in die Tonleiter der Quinte geführt zu werden und ist vielleicht in unzähligen Compositionen schon daran gewöhnt worden, die Quinten-Tonart zu erwarten. Dennoch könnte Einer im zweiten Satz eine Modulation nicht gelten lassen, wenn jenes Tonstück aus folgenden zwei Sätzen bestände: (§. 179; 1).

Gehen wir nun wieder auf die ursprüngliche Gestalt des zweiten Satzes zurück, so müssen wir zugeben, dass seine modulatorische Mehrdeutigkeit erst am Schlusse aufgehoben wird und es liegt also die Frage nahe, ob es ein Mittel gibt, die Mehrdeutigkeit möglichst früh zu beseitigen? Allerdings. Es ist die möglichst frühe Einführung eines Tonbildes, das ausschliesslich dem

G - Dur angehört, kurz eines Charaktertonbildes. Also etwa so: (§. 179; 2).

§. 180.

Ist eine solche, oben besprochene modulaturische Mehrdeutigkeit ein Fehler? Sie ist dann kein Fehler, wenn eine bestimmte Auffassung nicht beabsichtigt ist, und in diesem Falle kann sie sogar ein Vorzug sein. Fehlerhaft oder wenigstens mangelhaft ist aber eine vom Componisten beabsichtigte Modulation, die von keinem Ohr leicht als solche aufgefasst wird. Z. B. der Componist hätte den Modulations-Plan für jene drei Sätze so entworfen:

- 1) C.
- 2) G.
- 3) a — C.

Das heisst: Der dritte Satz soll in a-Moll beginnen und in C-Dur schliessen. Wenn er nun so setzt: (§. 180; 1) so wird er seine Absicht wohl nicht erreichen. Was er in a-Moll allerdings an und für sich richtig gedacht und geschrieben hat, wird der Hörer schwerlich in diesem Zusammenhange so auffassen, sondern Jeder wird den dritten Satz wohl ganz als einen solchen aus C-Dur vernehmen. Um seinen Zweck zu erreichen, musste der Componist den dritten Satz etwa so schreiben: (§. 180; 2).

Dieser Zweck wurde erreicht durch die Einführung des Charaktertons von a-Moll (gis). Und das darauf folgende C-Dur wurde gleichfalls alsbald erkannt durch seinen Charakterton (g in Bezug auf a-Moll) in Verbindung mit dem Schlusstonbild.

§. 181.

Das sicherste Mittel, das Auftreten einer neuen Tonart erkennen zu lassen, ist also, wie schon gesagt, die Einführung eines Tonbildes, das nur seinen Sitz in der neuen Tonart haben kann, oder kurz, die Einführung eines Charakter-Tonbildes.

Zur präzisen Bestimmung einer neuen Tonart genügt es also nicht, ein Tonbild einzuführen, das zwar wohl der neuen Tonart angehört, aber nicht ausschliesslich, sondern auch noch das Eigenthum anderer Tonarten ist. Nicht die flatterhaften, sondern eben nur die Charakter-Tonbilder lassen keinen Zweifel.

Haarscharf können übrigens solche Gegenstände nicht bestimmt werden. Auf die Stellung eines Tonbildes und den Zusammenhang mit andern kommt bei der Beurtheilung desselben gar viel an. Für den denkenden und forschenden Leser sind hier Gesichtspunkte auf ein Feld eröffnet, das seine anziehenden Feinheiten hat.

§. 182.

Die melodische Modulation wird also bewirkt durch Tonbilder. Es gibt Charakter-Tonbilder und charakterlose Tonbilder. Die erstern sind das ausschliessliche Eigenthum einer einzigen Tonart. Die andern haben ihren Sitz bald in dieser, bald in jener Tonart.

§. 183.

Die meiste Vorsicht ist dem Componisten den charakterlosen Tonbildern gegenüber zu empfehlen. Denn

eine Modulation, welche nur aus so zweideutigen Tonbildern besteht, ist eigentlich gar keine. Nur in Verbindung mit den Charakter-Tonbildern sind sie zu gebrauchen. Gut sind sie immer dann, wenn sie den Charakter-Bildern folgen, wodurch sie selbst ihre Unbestimmtheit verlieren. Gehen sie aber den Charakter-Bildern voran, leiten sie also die Modulation ein; so bleiben sie wenigstens so lange mehrdeutig, bis das Charakterbild auftritt, welches dann gleichsam rückwärts wirkt und auch jenen eine bestimmte Signatur aufdrückt. Auch diese Stellung ist häufig und allemal dann unverwerflich, wenn der Componist gerade hierdurch den angemessenern Ausdruck findet. Damit soll nicht gesagt sein, dass es nicht Modulationen gibt, die als solche erkannt werden trotz dem Mangel an irgend einem Charakter-Tonbild. In solchen Fällen ist — wie wir schon oben gezeigt haben — das Schluss-Tonbild, oder die Schlussnote desselben das Entscheidende. Es muss erkannt sein, dass der modulatorische Werth der verschiedenen Tonbilder an und für sich und nach ihrer Stellung ein sehr verschiedener ist und dass unter allen Umständen nur diejenigen verwerflich sind, welche durch ihre Unklarheit ein Missverständniss des Componisten mit Nothwendigkeit herbeiführen.

§. 184.

Ferner sieht man an den aufgeführten Beispielen, dass man gleichsam durch zwei Thore in die Modulation eintreten kann, nämlich entweder durch ein Tonbild der Tonica-Gruppe, oder durch ein solches der Dominanten-

Gruppe. Ebenso ist es mit dem Schluss der einzelnen Modulation im Verlaufe des Stücks. Sie schliesst entweder auf einem Ton der ersten, oder aber der zweiten Gruppe. Dass das Ohr jedoch zum End-Schlusse des Tonstücks nur einen Ganz-Schluss — auf der Tonica-Gruppe — duldet, wissen wir ja längst.

§. 185.

Die bisher aufgeführten Beispiele zur melodischen Modulation verbinden nur verwandte Tonarten mit einander und wir sagten oben, dass eben solche Modulationen die vorzüglichsten seien.

§. 186.

Aber ist denn nicht zulässig, von irgend einer Tonart aus, unmittelbar bei einer nicht verwandten einen Besuch zu machen, oder mit andern Worten, unmittelbar in irgend eine beliebige Tonart zu moduliren? Wir wollen sehen. Versuchen wir es einmal mit einem recht grellen Beispiel: von Es nach E und wieder zurück nach Es: (§. 186).

Wer einen solchen Gesang erträglich findet, ist wohl für alle Musik verloren. Aber woher das Missbehagen, sobald wir die Töne von E ergreifen? Weil wir die E-Dur-Töne nicht nur gegenseitig auf sich selbst und insgesamt auf die neue Tonica E beziehen, sondern auch auf die in uns noch fortklingenden Töne von Es-Dur und dessen Tonica und wir bei diesem gegenseitigen Vergleich ja nur Widerstreitendes vernehmen. Es ist in E-Dur kein Ton, keine Tongruppe, die aus

Es-Dur könnte herübergenommen sein, um vermittelnd das Neue daran zu knüpfen. Auf allen Punkten des Vergleichs des Neuen mit dem Alten ist heller Widerstreit.

E-Dur kann unser Ohr erst dann erträglich sein, wenn wir es unmöglich gemacht haben, diese Tonart mit dem vorher erklungenen Es-Dur zu vergleichen, wenn wir also vorher den Eindruck von Es-Dur ausgelöscht haben.

Um aber den Eindruck von Es-Dur auszulöschen und den von E-Dur zu bewirken, ist zuerst nöthig, dass die Töne es, as und b ausgelöscht und dafür e, a, und h genommen werden, weil in E-Dur diese und nicht jene Töne heimisch sind. Aber damit nicht genug, werden wir auch noch f in fis, g in gis, c in cis und d in dis verwandeln müssen. Erst dann sind wir in E-Dur angekommen. Das ist ein langer Weg, und von einer unmittelbaren Ergreifung der Ziel-Tonart kann dabei wohl schon keine Rede mehr sein, vielmehr begreifen wir schon, dass während dieser ganzen vermittelnden Operation die Melodie eigentlich stille steht und erst mit dem Betreten des Feldes von E-Dur wieder fortschreiten soll. Doch lassen wir uns deshalb nicht abschrecken! — Da wir zunächst drei Töne auszulöschen haben, so möchte wohl vorab zu überlegen sein, ob es einerlei ist, in welcher Reihenfolge wir das thun. Wir finden, dass unser Ohr sich recht wohl zu allererst die Löschung des as und also den Anfang des Zwischensatzes mit a, fortschreitend nach b, gefallen lässt. Die Löschung zuerst mit es, oder mit b zu beginnen, wird

nicht leicht einem Ohre zusagen, es sei denn, dass wir im ersten Falle uns anschickten, nach f-Moll, im andern aber nach c-Moll zu moduliren, auf welchen Wegen wir uns aber dem E-Dur nicht nähern würden. Löschen wir dagegen zuerst das as aus und setzen dafür a, so haben wir in diesem a einen Ton, der ein bekannter Gefährte in B-Dur von den noch aus Es-Dur nachklingenden Tönen es und b ist. Wir rücken also mit dem a in B-Dur und unserm Ziele einen Schritt näher.

Wie nun weiter? Löschen wir nun zuerst das b, oder das es aus? Beginnen wir mit der Verwandlung des b in h, so erwecken wir — wegen des nachklingenden es — die Tonart c-Moll, welche uns, nach unsern jetzigen Begriffen, von unserm Ziele wieder entfernt. Lassen wir darum das b noch bestehen und verwandeln dagegen das es in e, so haben wir in diesem neuen Tone einen Gefährten von b, nämlich in F-Dur. Es bleibt uns nun endlich nur noch auszulöschen übrig das b, um dafür h zu setzen. Mit diesem h sind wir in C-Dur, denn die Töne as, es und b haben wir nunmehr in a, e und h verwandelt und f, g, c und d aus Es-Dur beibehalten.

§. 187.

Bis hierher ist also der Weg, den wir einzuschlagen genöthigt wurden, um aus dem Es-Dur uns dem E-Dur zu nähern, folgender: Wir modulirten von Es nach B, von da nach F und von F nach C. „Der geneigte Leser will bereits etwas merken“ und er wird nun die folgenden Stationen schon im Voraus kennen: es geht

weiter von C nach G, dann nach D und A und endlich nach E. Von E nach Es zurück, gibts hiernach wohl wieder keinen kürzern Weg, als über die angegebenen Stationen in umgekehrter Reihenfolge.

§. 188.

Demnach kennt die melodische Modulation in entlegene, nicht verwandte Tonarten kein unmittelbares Hineinschreiten in das beabsichtigte Ziel, sondern sie kann nur fortschreiten von Verwandtschaft zu Verwandtschaft.

§. 189.

Wenn wir uns nun anschicken, den obigen Modulations-Plan (Es — B, F, C, G, D, A — E — A, D, G, C, F, B — Es) auszuführen; so dürfen wir nicht vergessen, dass wir, unserer Absicht gemäss, nur in zwei Tonprovinzen längere Zeit verweilen dürfen — in Es, in E und wieder in Es —, die übrigen aber nur im Fluge durcheilen sollen, damit über unsere Zielpunkte keine Zweifel entstehen. Indess dieser Flug darf auch nicht so eilig sein, dass man an den einzelnen Punkten gar nicht zu erkennen vermag, wo man sich befindet. Machen wir einen Versuch! (§. 189).

Eine solche Modulation gemahnt denn doch zu lebhaft an ein paar gewöhnliche Brocken in einem Uebermass von ungeniessbarer Brühe.

§. 190.

Lässt sich denn durchaus kein kürzerer Weg ausfindig machen? Ja doch. Es kommt ja nur darauf an,

ob nicht eine kürzere Reihe von Verwandten da ist, welche zu den Ziel-Tonarten führt. Hier ist die kürzeste Reihe:

Es (g, G, e) E (e, C, c) Es.

Hierzu ein Beispiel: (§. 190).

Kürzer ist dieser Weg allerdings, aber immer noch ein recht verwünschter.

§. 191.

Nun nenne ich noch das dritte und letzte Mittel, um in die entfernteste Tonart zu gelangen und zwar mittels einiger wenigen Noten. Es besteht in der Anwendung folgender Formel: Man gehe von der letzten Note der betreffenden Tonart mittels einer kürzern, oder längern chromatischen Tonreihe bis auf einen Hauptton der neuen Tonart — und man ist da, wo man sein will. Hier die Anwendung dieses Abara Ratabara: (§. 191).

Dieses Mittelchen kann nur darauf berechnet sein, das Ohr so zu verwirren, dass es aus Rand und Band, d. i. aus jeder Tonart heraus ist und sich demnächst das Auftreten jeder bestimmten Tonart gefallen lässt.

Indess auch dieses Bindemittel wird hoffentlich bei dem Leser und Hörer nicht recht verfangen. Es gewinnt zwar an Kürze, aber in der Regel auch an Unsinn. Denn so ein musikalisches Gebräu gleicht meist einer Rede, worin zwei sich völlig fremde Ideen durch eine blosse Wortfolge aus einer Sprache verbunden werden, die weder der Redner, noch der Zuhörer versteht.

§. 192.

Somit ist das rechte Mittel — wenn wir davon absehen, dass man nach einer längeren Pause jede Tonart ergreifen darf — noch wohl zu entdecken, zwei fremde Tonarten melodisch zu verbinden? — Es kann nie ein genügender entdeckt werden, weil der Zweck an und für sich dem musikalischen Gewissen widerspricht. Nicht allein an den Mitteln scheitert hier der Versuch, sondern auch und zumeist an dem Widerspruch in der beabsichtigten Sache selbst. Wo die Zweckwidrigkeit einer Verbindung vorliegt, ändern auch die besten Verbindungsmittel die Natur der verbundenen Dinge nicht. „Welche gewaltige Zaubrin muss sein, die das Zwiespältige zwingt zum Verein!“

Versuchen wir es, dies an unserm Gegenstande nachzuweisen!

§. 193.

Es gibt unzählige der reizendsten Melodien ohne jede Modulation. Ein grosser Theil der weltlichen und kirchlichen Volkslieder gehört hierher. Die einfachste, natürlichste, verständlichste Form, die Grundform unserer Musik ist ohne Widerrede diejenige, welche sich entweder in einer und derselben Tonart bewegt, oder doch den mässigsten Gebrauch von der Modulation macht. Die, auf den einfachsten Modulations-Formen ruhenden Lieder sind es, welche vorzugsweise im Munde Aller leben: Ein Lied, welches in dieser Rücksicht nicht der grössten Einfachheit huldigt, wird nie zum

eigentlichen Volksliede. Ein nahe liegendes Beispiel ist die so herrliche, aber in modulatorischer Beziehung nicht volksthümliche Reichardt'sche Composition: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ — Doch dies nebenbei.

§. 194.

Wichtiger ist hier die Wahrheit — und eben die Forderung modulatorisch einfacher Gestaltung begründend, — dass das Ohr in Mitten aller Modulation die Grundtonart durch jede Composition hindurch im Bewusstsein festzuhalten sucht, jede neu eingeführte Tonart auf die Grundtonart bezieht und nur dann die allermeiste Befriedigung empfindet, wenn es in beiden Tonarten die möglichst grösste Anzahl gleicher Töne wiederfindet, d. i. die nächste Verwandtschaft entdeckt. Weiter darüber hinaus wird das Ohr je weniger befriedigt, je mehr Verschiedenheit der Töne dasselbe in den auf einander bezogenen Tonarten wahrnimmt. Um nun solche, von der Grundtonart sehr entfernt liegende Tonarten für das Ohr nicht zur Pein werden zu lassen, bleibt freilich nichts Anderes übrig, als demselben die Möglichkeit der Beziehung auf die Grundtonart dadurch abzuschneiden, dass man den Eindruck derselben gänzlich auslöscht. Aber nicht nur ist der Weg zu diesem Ziele ein sehr peinlicher — das Ohr hat für Abwege ein sehr feines Gefühl —, auch das Ziel selbst ist ein Frevel, denn das Ohr hat keine wahre Musik mehr, wenn ihm die Grundtonart genommen ist.

§. 195.

Da nun bei melodischen Modulationen in sehr entfernte Tonarten sowohl der Weg, als das Ziel meistens zu verwerfen ist; so hat man bei der Melodiebildung die wichtige Regel festzuhalten: Man modulire nicht ohne hinreichenden Grund über die verwandten Tonarten hinaus! Diese Regel wird von den grössten Meistern wohl beachtet, und nur dann kann sie nicht bindend sein, wenn die Abweichung von der Regel die allein zutreffende Form bietet für den Ausdruck ungewöhnlichen Inhalts.

§. 196.

Aber wozu auch ein Material in der Fremde suchen, das in der Nähe in Hülle und Fülle vorhanden ist? Glaubt der Anfänger etwa, die fünf bis sechs Mitteltonarten böten für die Modulation nicht Stoff genug; so wollen wir einmal alle möglichen Fälle aufsuchen, in welchen die Mitteltonarten einzeln und verbunden in einem Tonstück auftreten können.

Für C-Dur gibt es folgende Fälle:

I. 1) C — d — C.

2) C — e — C.

3) C — F — C.

4) C — G — C.

5) C — a — C.

6) C — c — C.

- II. 1) C — d — F — C. 7) C — G — a — C.
 2) C — d — a — C. 8) C — G — e — C.
 3) C — e — G — C. 9) C — a — d — C.
 4) C — e — a — C. 10) C — a — e — C.
 5) C — F — d — C. 11) C — a — F — C.
 6) C — F — a — C. 12) C — a — G — C.

- III. 1) C — d — a — e — C.
 2) C — d — a — F — C.
 3) C — d — a — G — C.
 4) C — d — F — a — C.
 5) C — e — a — d — C.
 6) C — e — a — F — C.
 7) C — e — a — G — C.
 8) C — e — G — a — C.
 9) C — F — a — d — C.
 10) C — F — a — e — C.
 11) C — F — a — G — C.
 12) C — F — d — a — C.
 13) C — G — a — d — C.
 14) C — G — a — e — C.
 15) C — G — a — F — C.
 16) C — G — e — a — C.
 17) C — a — d — F — C.
 18) C — a — e — G — C.
 19) C — a — F — d — C.
 20) C — a — G — e — C.

IV. 1) C — d — a — e — G — C.

2) C — d — a — G — e — C.

3) C — d — F — a — e — C.

4) C — d — F — a — G — C.

5) C — e — a — d — F — C.

6) C — a — a — F — d — C.

7) C — e — G — a — d — C.

8) C — e — G — a — F — C.

9) C — F — a — e — G — C.

10) C — F — a — G — e — C.

11) C — F — d — a — G — C.

12) C — F — d — a — e — C.

13) C — G — a — d — F — C.

14) C — G — a — F — d — C.

15) C — G — e — a — d — C.

16) C — G — e — a — F — C.

V. 1) C — d — F — a — e — G — C.

2) C — d — F — a — G — e — C.

3) C — e — G — a — d — F — C.

4) C — e — G — a — F — d — C.

5) C — F — d — a — G — e — C.

6) C — F — d — a — e — G — C.

7) C — G — e — a — d — F — C.

8) C — G — e — a — F — d — C.

Das gibt mithin:

1) 6 Tonstücke mit Einer Mitteltonart;

2) 12 Tonstücke mit zwei Mitteltonarten;

- 3) 20 Tonstücke mit drei Mitteltonarten;
- 4) 16 Tonstücke mit vier Mitteltonarten und
- 5) 8 Tonstücke mit fünf Mitteltonarten.

Summa 62 Tonstücke in C-Dur, von welchen jedes mittels ihm eigenthümlicher Modulation seinen ihm eigenthümlichen Charakter hat, bei welchen nur von den Mitteltonarten Gebrauch gemacht wird und in welchen nur verwandte Tonarten sich einander unmittelbar ablösen. Diese 62 Fälle gelten selbstredend für alle zwölf Durtonarten.

§. 197.

Will man aber die Grundtonart auch noch im Verlaufe des Stücks — was häufig geschieht — auftreten lassen, wodurch dann auch die Mitteltonart der Tonica eingeführt werden kann, oder ferner die eine, oder andere Mitteltonart mehrmals erscheinen lassen; so eröffnet sich, ausser dem bereits überblickten Felde, ein neues, von geradezu unendlichem Gebiet. Einige wenige Beispiele:

- 1) C — G — C — a — d — C — F — C.
- 2) C — G — C — F — d — a — F — C.
- 3) C — G — c — C — d — F — C.
- 4) C — a — G — c — C — F — d — C — G — C.
- 5) C — c — G — a — e — G — C.
- 6) C — G — C — d — C — c — C — F — C —
a — C — G — C.

Zu dem ersten Plane ein Beispiel in Noten:
(§. 197).

§. 198.

Die oben aufgeführten 62 Fälle gelten auch für jede Moll-Tonart und mögen hier für Solche, welche in der Permutation wenig geübt sind, in c-Moll folgen:

- I. 1) c — Es — c. 4) c — As — c.
 2) c — f — c. 5) c — B — c.
 3) c — g — c. 6) c — C — c.
- II. 1) c — Es — f — c. 5) c — f — Es — c.
 2) c — Es — g — c. 6) c — f — As — c.
 3) c — Es — As — c. 7) c — g — B — c.
 4) c — Es — B — c. 8) c — g — Es — c.
 9) c — As — Es — c.
 10) c — As — f — c.
 11) c — B — Es — c.
 12) c — B — g — c.
- III. 1) c — Es — f — As — c.
 2) c — Es — g — B — c.
 3) c — Es — As — f — c.
 4) c — Es — B — g — c.
 5) c — f — As — Es — c.
 6) c — f — Es — g — c.
 7) c — f — Es — As — c.
 8) c — f — Es — B — c.
 9) c — g — B — Es — c.
 10) c — g — Es — f — c.
 11) c — g — Es — As — c.
 12) c — g — Es — B — c.

13) c — As — f — Es — c.

14) c — As — Es — f — c.

15) c — As — Es — g — c.

16) c — As — Es — B — c.

17) c — B — g — Es — c.

18) c — B — Es — f — c.

19) c — B — Es — g — c.

20) c — B — Es — As — c.

IV. 1) c — f — Es — g — B — c.

2) c — f — Es — B — g — c.

3) c — As — Es — g — B — c.

4) c — As — Es — B — g — c.

5) c — g — Es — f — As — c.

6) c — g — Es — As — f — c.

7) c — B — Es — f — As — c.

8) c — B — Es — As — f — c.

9) c — f — As — Es — g — c.

10) c — f — As — Es — B — c.

11) c — As — f — Es — g — c.

12) c — As — f — Es — B — c.

13) c — g — B — Es — f — c.

14) c — g — B — Es — As — c.

15) c — B — g — Es — f — c.

16) c — B — g — Es — As — c.

V. 1) c — f — As — Es — g — B — c.

2) c — f — As — Es — B — g — c.

3) c — g — B — Es — f — As — c.

4) c — g — B — Es — As — f — c.

5) c — As — f — Es — B — g — c.

6) c — As — f — Es — g — B — c.

7) c — B — g — Es — f — As — c.

8) c — B — g — Es — As — f — c.

§. 199.

Nun auch hier noch einige Beispiele von Modulationen mit mehrmaligem Auftreten einer und derselben Tonart innerhalb eines Tonstücks:

1) c — Es — c — f — c — g — c — As — c — B — c.

2) c — As — f — c — C — c — Es — c.

3) c — f — Es — B — Es — As — c.

4) c — Es — As — f — Es — B — Es — c.

5) c — Es — g — B — c — As — f — c.

6) e — h — e — G — e — a — e.

Zu dem letzten Plane ein Beispiel in Noten: (§. 199).

§. 200.

Man kann solche Modulations-Pläne auch allgemein ausdrücken, etwa durch römische und arabische Ziffern — jene bezeichnen dann die Dur-, diese die Molltöne auf der betreffenden Stufe der angenommenen Leiter —, wodurch dann ein so bezeichneter Plan für jede der zwölf Tonarten gilt. Z. B. die oben (§. 196.) aufgeführten Pläne für C-Dur allgemein für alle Dur-Tonarten ausgedrückt:

I. 1) I — 2 — I. 4) I — V — I.

2) I — 3 — I. 5) I — 6 — I.

3) I — IV — I. 6) I — 1 — I.

II. 1) I — 2 — IV — I.

2) I — 2 — 6 — I.

3) I — 3 — V — I.

4) I — 3 — 6 — I.

U. s. w.

§. 201.

Bisher haben wir in unsern Modulations-Plänen nur solche Tonarten auf einander folgen lassen, die in dem gegenseitigen Verhältniss der (nächsten) Verwandtschaft stehen. Man kann eine solche Modulation recht wohl eine schrittweise nennen. Sie ist in der Regel die verständlichste, einfachste und natürlichste. Auch ist sie selbst dann, wenn sie sich nur innerhalb der Mittel-Tonarten bewegt, wie wir gesehen haben, nicht so arm, als es auf den ersten Blick erscheinen könnte.

Wir haben die schrittweise Modulation vorauf gestellt, damit der Schüler sich in der Handhabung des Nächstliegenden und Gebräuchlichsten zu allererst übe und sicher mache.

§. 202.

Es gibt aber auch eine sprungweise melodische Modulation. Sie wird, nach obiger Darstellung, darin bestehen, dass man solche Tonarten unmittelbar an einander reiht, die gegenseitig nicht (nächst) verwandt sind.

Welche sprungweise Modulation wird, in Betreff ihrer Zulässigkeit, die wenigsten Bedenken haben? Diejenige, welche solche Tonarten verbindet, welche beide

in dem gleichen Verwandtschaftsverhältnisse zu der angenommenen Grundtonart stehen, mit andern Worten: diejenige, welche nicht über die Mittel-Tonarten hinausgeht. Wollten wir diese Rücksicht nicht gebrauchen, so könnten wir leicht in diejenige sprungweise Modulation gerathen, die wir — ganz aussergewöhnliche Fälle abgerechnet — ein für alle Mal verworfen haben.

Fassen wir das Gesagte kürzer zusammen: Diejenige sprunghafte melodische Modulation ist in der Regel noch erträglich, welche sich innerhalb der Mittel-Tonarten bewegt. Dagegen hat eine Modulation, welche den Kreis der Mittel-Tonarten verlässt und dazu noch Sprünge macht, die grössten Bedenken.

Ein Beispiel mit einigen sprungweisen Modulationen innerhalb der Mittel-Tonarten:

C, a, G, d, F, c, F, C.

Ein Notenbeispiel dazu: (§. 202).

Anmerk. Es ist selbstverständlich, dass es technisch sehr wohl möglich ist, von irgend einer Tonart aus, die melodische Modulation in weit entfernte, oder auch durch alle vorhandenen Tonarten zu führen, oder gar nach Belieben steigend und fallend in ihnen umher zu schweifen. Als Uebung, oder musikalische Spielerei kann man das gelten lassen. Dann aber ist man, will man sich selbst nicht unverständlich werden, eben auch wieder an die meist empfohlene schrittweise Modulation gebunden.

§. 203.

Von wesentlichem Einfluss auf den Charakter eines modulirenden Tonstückes ist die Dauer der darin auftretenden Tonarten. Je mehr eine Tonart in dieser Beziehung gegen eine andere bevorzugt wird, je über-

wiegender wird in der Regel ihr nachhaltiger Eindruck sein. Dagegen kann eine nur kurz, oder gar nur flüchtig berührte Tonart in der Regel auch nur eine, ihrer Dauer entsprechende Wirkung zurücklassen. Es ist einleuchtend, dass das Verhältniss der Dauer der verschiedenen Tonarten in einem Tonstücke unendlich verschieden sein kann, nach Sätzen, — oder Tonbildern gemessen. Es kann sich demnach eine Tonart über einen, oder mehrere auf einander folgende Sätze erstrecken; sie kann aber auch mit andern innerhalb Eines Satzes liegen und sich dann gar nur in zwei bis drei Noten flüchtig andeuten.

§. 204.

Somit enthält ein Satz entweder eine, oder mehrere Tonarten. Im ersten Falle beginnt und schliesst er nothwendig in derselben Tonart. Im zweiten Falle dagegen schliesst er entweder in der Anfangs-Tonart, oder aber in einer andern. Nimmt man nur Rücksicht auf Anfang und Ende eines Satzes, so sind Anfang und Ende in Bezug auf die Tonart mithin entweder gleich, oder ungleich.

Wie verschieden ein und derselbe Modulations-Plan in Bezug auf die Dauer der einzelnen Tonarten ausgeführt werden kann, zeigen folgende wenigen Beispiele:

1) $\overset{1}{e} - \overset{2}{G} - \overset{3}{a} - \overset{4}{C} - \overset{5}{e} = 5 \text{ Sätze:}$
(§. 204; 1).

2) $\overset{1}{\underbrace{e - G}} - \overset{2}{a} - \overset{3}{C} - \overset{4}{e} = 4 \text{ Sätze:}$
(§. 204; 2).

3) $\overset{1}{e} - \overset{2}{G} - \overset{3}{a} - C - e = 3$ Sätze:
(§. 204; 3).

4) $\overset{1}{e} - \overset{2}{G} - a - C - e = 2$ Sätze:
(§. 204; 4).

5) $\overset{1}{e} - \overset{2}{G} - a - C - e = 2$ Sätze:
(§. 204; 5).

6) $\overset{1}{e} - \overset{2}{G} - a - C - e = 1$ Satz:
(§. 204; 6).

§. 205.

Neben der Dauer der verschiedenen Tonarten in einem modulirenden Tonstücke ist aber auch noch die Stellung oder Aufeinanderfolge derselben nicht gleichgültig. Es kann für den Charakter einer Melodie ja nicht unwesentlich sein, ob wir von folgenden zwei Modulations-Plänen den ersten, oder den zweiten zu Grunde legen, obschon beide dieselben Tonarten aufweisen:

1) C, G, e, C.

2) C, e, G, C.

In §. 196. V. sehen wir — um auf ein zweites Beispiel hin zu weisen — acht verschiedene Modulations-Pläne, von welchen jeder die gleichen Tonarten durchwandert, aber jeder in verschiedener Folge. Jeder dieser acht Pläne kann für bestimmte Fälle der beste,

wie auch der schlechteste sein. Erst nach und nach lernt man jede Tonart auch in seiner Stellung würdigen. Es ist eine feine Sache. F-Dur ist zwischen d-Moll und a-Moll etwas Anderes, als zwischen d-Moll und C-Dur. Ganz im Allgemeinen lässt sich hier indess schon sagen, dass von jenen acht Plänen die letzten zwei und von diesen insbesondere der erste die beliebtesten sind. Den meisten grössern Tonstücken, namentlich der Sonatenform, liegt dieser Modulations-Plan zu Grunde. Von C bis G ist dann eine Steigerung, von da bis d eine Senkung, und von diesem Punkte bis zum Schluss wieder eine Steigerung in der Modulation. In Moll-sätzen geht man am liebsten zunächst in die Parallel-Tonart, also z. B. von a-Moll nach C-Dur u. s. w. —

§. 206.

Zum Schlusse dieses Kapitels lassen wir einige modulirende Choräle und solche bekannte Melodien mit Angabe ihrer Modulationswege folgen: (§. 206).

Fünfzehntes Kapitel.

Intervalle.

§. 207.

Der Leser hat mehr, oder minder deutliche Begriffe von Schall, Ton und Tonhöhe, von tiefern und höhern Tönen; es sind das ja ganz geläufige Ausdrücke und nicht leicht stösst man dabei auf durchaus falsche Vorstellungen, desto mehr aber auf oberflächliche und für den Musiker nicht hinreichend deutliche. Derselbe darf zwar in seiner gewöhnlichen Scheu vor nüchternen Berechnungen diese und andere musikalische Gegenstände in ihrer möglichst tiefen Erkenntniss dem mathematischen Tongelehrten überlassen; er kann zwar ein ausgezeichneter Componist sein ohne Kenntniss gewisser physikalischer Gesetze in den Tonverhältnissen: aber ein allzu geringes Maas von Erkenntniss in diesen seitwärts liegenden Gegenständen würde nicht nur eine Vernachlässigung sein, sondern auch auf seine Thätigkeit einen nachtheiligen Einfluss ausüben.

Das Unentbehrlichste über Schall, Ton und Tonhöhe u. s. w. wollen wir darum hier mittheilen und dies

auch schon desshalb, um künftigen Missverständnissen vorzubeugen, da gerade auf diesem Gebiete dieselbe Sache in verschiedenen Lehrbüchern oft verschiedene Namen trägt.

§. 208.

Schall, Geräusch, Laut, Klang und Ton sind in so fern verwandt, als jeder dieser Eindrücke hervorgebracht wird durch die schwingende Bewegung eines minder, oder mehr elastischen Körpers, an welcher Bewegung die, den schwingenden Körper umgebende Luft Theil nimmt. Sobald schwingende Luft unser (gesundes) Ohr erreicht, haben wir — unter der Voraussetzung, dass die Seele aufmerkt — eine Gehörsempfindung: wir hören, je nach Art und Weise der schwingenden Luft, einen Schall, ein Geräusch, einen Laut, einen Klang, oder einen Ton. In den meisten Fällen ist die Luft die unentbehrliche Vermittlerin zwischen dem schwingenden (tönenden) Körper und dem Ohre, in vielen andern Fällen sogar Erzeugerin und Vermittlerin des Tönenden in Einer Person, wie z. B. die schwingende Luftsäule in Orgelpfeifen die Tonstätte selbst ist.

§. 209.

Von allem Hörbaren hat das Wort „Schall“ in der Physik den weitesten Begriff, denn es umfasst sowohl jeden einmaligen Schall, als auch jeden unregelmässig zusammengesetzten — als da sind: Geräusch, Gepolter, Gerassel, Knarren, Klirren, Riesel, Plätschern, Kratzen und Kritzeln, Zischen und

Brausen etc. — wie auch jeden regelmässig zusammengesetzten Schall, d. i. jeden Klang und jeden Ton.

Den Eindruck eines Schalls kann sich der Schüler allenthalben verschaffen: Durch das Fallen eines Sandkorns auf ein Blatt Papier, durch das Rollen eines Bleistifts über die Tischplatte, durch das Niederfallen eines Tropfens in ein Glas Wasser, durch Anschlagen einer, oder mehrer Klaviertasten etc. Wenn irgend ein Körper in Erschütterung oder Schwingung versetzt wird, so entsteht ein Schall.

§. 210.

Von allen Schällen gebraucht die Musik nur einen, den vollkommensten: den Ton.

Der Ton ist ein regelmässig zusammengesetzter Schall und entsteht durch eine regelmässige, schnelle Wiederholung eines Schalles, welche das Ohr als ein Ganzes auffasst.

Der Ton ist also wohl auch ein Schall, aber nicht jeder Schall ist ein Ton. Man merke: Zwei wichtige Eigenschaften machen erst den Schall zum Ton: Das Zusammengesetztsein und die Regelmässigkeit des Zusammengesetzten. Das Zusammengesetztsein bezieht sich auf die Wiederholung der Schallwellen.

Eine andere Definition von Ton lautet: „Der Ton ist ein Klang von bestimmter, erkannter Höhe.“

Anmerk. Um sich eine hinreichend deutliche Vorstellung von dem Entstehen eines Tones zu verschaffen, ist es nöthig, sich in einem physikalischen Lehrbuche mit der „Sirene“ bekannt zu machen.

§. 211.

Je grösser die Schwingungszahl eines Tones in einer gegebenen Zeit ist, desto „höher“ ist der Ton und umgekehrt.

Der tiefste, von unserm Ohre fassbare Ton macht 16 Doppel-Schwingungen in einer Sekunde. Er ist das hier unten bezeichnete C, zwei Octaven tiefer genommen (also das Subcontra-C): (§. 211; 1).

Der höchste fassbare Ton macht dagegen in einer Sekunde 8,192 Doppel - Schwingungen und ist das hier (§. 211; 2) bezeichnete c, drei Octaven höher genommen (also das sechsmal gestrichene c). Doch werden selten höhere Töne gebraucht, als das fünfmal gestrichene c, welches 4,096 Doppel-Schwingungen hat.

§. 212.

Die Octave eines Tones hat allemal die doppelte Schwingungszahl. Also:

Subcontra - C = 16 Doppel-Schwingungen,

Contra - C = 32 „

Das grosse C = 64 „

Das kleine c = 128 „

Das eingestrichene c = 256 „

Das zweigestrichene c = 512 „

Das dreigestrichene c = 1024 „

Das viergestrichene c = 2048 „

Das fünfgestrichene c = 4096 „

Das sechsgestrichene c = 8192 „

in jeder Secunde.

§. 213.

Nachdem wir eine brauchbare Tonreihe von neun Octaven aufgestellt haben, ergibt sich hieraus — da jede Octave von Halbton zu Halbton fortschreitend 12, die letzte aber 13 Töne enthält — eine Anzahl von $8 \times 12 + 13 = 109$ musikalisch brauchbaren Tönen, von welchen aber die 12 tiefsten und 24 höchsten zu den sehr seltenen gehören.

§. 214.

Bei Aufstellung jener brauchbaren Tonreihe ist von Subtilitäten Abstand genommen. Genauer genommen, gibt es innerhalb der genannten Gränzpunkte weit mehr Töne, denn erstens lassen wir häufig einen und denselben Ton auftreten, wo eigentlich zwei von verschiedener Höhe die richtigern wären. Dies ist z. B. mit den Tönen fis und ges der Fall; sie haben bekanntlich auf dem Klavier einen und denselben Ton und demgemäss eine und dieselbe Taste und sind im Grunde doch zwei nicht durchaus gleich hohe Töne. Der Unterschied ist aber so gering, dass sich das Ohr den kleinen Fehler ohne Anstoss gefallen lässt zum Besten der einfachern Einrichtung unserer Tasteninstrumente. Zweitens: Der Fortschritt von Halbton zu Halbton ist an und für sich ja nicht der möglichst kleinste Tonschritt. Abgesehen von dem Werthe und Gebrauch so wenig verschiedener Töne, liegen zwischen zwei Halbtönen noch sehr viele mitten inne, die alle mehr oder minder von dem höhern und tiefern Halbton

abweichen. Stimmt man z. B. den Ton a sehr allmählig bis zur Höhe von b hinauf, so vernimmt ein gutes Ohr nach und nach eine Menge verschiedener Tonhöhen. In Gebrauch sind jedoch nur die Fortschreitungen von Halbton zu Halbton — wenn schon auch die Halbtöne nicht alle von durchaus gleicher Tonentfernung sind — und dies hauptsächlich aus der einfachen Ursache, dass die Natur es wohl nicht anders gewollt hat, da die meisten Ohren kleinere Tonunterschiede — das Komma, die Diesis, das Schisma und Diaschisma, das Limma — gar nicht aufzufassen im Stande sind.

§. 215.

Da wir nun also — abgesehen von sehr kleinen Unterschieden — in unserer Musik keine kleineren Tonfortschreitungen, oder Tonentfernungen gebrauchen, als Halbtöne; so könnte eben der Halbton füglich als Mass für jede Tonentfernung zwischen zwei verschiedenen Tönen (Tonhöhen) angewandt werden. Man könnte z. B. sagen: Die Entfernung (das Intervall) von c bis zu dem nächst höhern e beträgt 4 halbe Töne, oder abgekürzt: 4, oder etwas gelehrter: Die Entfernung von c zu e beträgt eine Quarte: Ferner wäre demnach cis die Secunde von c, b die Quinte von dem tiefern f u. s. w.

§. 216.

Das Herkommen, die Intervalle zu berechnen und zu benennen ist aber ein anderes. Zunächst ist zu

wissen, dass man die Intervalle vor allen Dingen berechnet und benennt nach unserer üblichen Bezeichnungsweise der Töne durch Noten. Die den Tonhöhen entsprechenden Noten nehmen bekanntlich verschiedene Stufen ein auf dem Liniensystem, sie stehen entweder auf, oder zwischen den Linien. Um nun das Intervall — die Entfernung, den Zwischenraum —, das stets durch zwei Töne gebildet wird, zu bestimmen, zählt man diejenigen Stufen, welche innerhalb der zwei entsprechenden Noten liegen, zunächst unbekümmert um die wahre Tonentfernung jener zwei Töne. Ferner ist festzuhalten, dass in der Intervallenlehre die Stufen von der Stelle irgend eines ersten Tones (der Prime) aus, stets aufwärts gezählt werden, nie abwärts, wenn dies nicht ausdrücklich bemerkt wird. Demnach bilden folgende Töne, von C aus, folgende Intervalle: (§. 216; 1).

Demnach ist z. B. f die Quarte von c; d die Secunde von c; a ist die Sexte von c u. s. w.

Anmerk. Die Prime wird auch Unisonus d. i. Einklang genannt.

Nach dem Gesagten bilden die, jenen entsprechenden Töne der c-Moll-Tonleiter dieselben Intervalle.

Also: (§. 216; 2).

§. 217.

Aus der Vergleichung jener zwei Intervallen-Reihen ergibt sich, dass die Terz von c sowohl e, als es, die Sexte sowohl a als as sein kann und dass man mit jenen (nackten) Intervallen-Namen wohl die Art-, aber nicht die Gradunterschiede der Intervalle anzugeben vermag. Desshalb ist festgestellt worden,

dass alle Stufenentfernungen der Dur-Tonleiter, von dem Grundtone aus, **grosse** Intervalle heissen sollen, dass dagegen alle Dur-Tonleiter-Stufen, welche durch ein Versetzungszeichen, das nicht schon zur Dur-Tonleiter gehört, erniedrigt sind, **kleine** Intervalle heissen sollen.

Genau ist demnach folgende Intervallenbestimmung: (§. 217; 1. und 2).

Anmerk. Die grosse Prime, gr. Quarte, gr. Quinte und gr. Octave werden häufig „rein“ genannt.

Der Leser wird nunmehr im Stande sein, von jedem Ton irgend ein grosses, oder kleines Intervall anzugeben: Z. B.: (§. 217; 3).

§. 218.

Sollte der Schüler mit der schnellen Bestimmung und Auffindung eines Intervalls noch nicht fortkommen; so merke er sich, dass dabei eine der 12 Dur-Tonleitern allemal gleichsam der anzulegende feste Massstab ist, wobei der tiefere Ton des Intervalls stets mit dem Grundton der betreffenden Dur-Tonleiter zusammenfällt. Deckt der obere Ton des Intervalls auch vollkommen irgend eine Stufe des angelegten Massstabes (der Dur-Tonleiter), so ist das Intervall „gross“, „klein“ hingegen, wenn der obere Ton um einen halben Ton erniedrigt ist. Ein paar Beispiele: (§. 218; 1 u. 2).

Somit ist g die grosse Terz von es, denn in der Dur-Tonleiter von es ist g; f ist die kleine Terz von d, denn in der Dur-Tonleiter von d ist fis; as ist die kleine Sexte von c, denn in der Dur-Tonleiter von c ist a etc.

Nun wollen wir ein paar Reihen von lauter je grossen und je kleinen Intervallen einander gegenüber stellen: (§. 218; 3, 4 u. 5).

Anmerk. Die kleine Quarte und die kleine Quinte werden noch immer von Einigen die „falsche“ Quarte und „falsche“ Quinte genannt. Da sie aber eben nicht falsch sind, so sollte man so falsche Namen nicht mehr gebrauchen. Ausserdem ist jene Inconsequenz nur verwirrend, die bei Manchen sogar noch weiter geht, indem sie die kleine Quarte, Quinte, Prime und Octave „vermindert“ nennen.

§. 219.

Der Schüler wird nun, nach einiger Uebung, in der Angabe jedes grossen und kleinen Intervalls recht fertig sein und wir können jetzt übergehen zu den übermässigen Intervallen.

Ist nämlich irgend eine Dur-Tonleiterstufe durch ein Versetzungszeichen — das nicht schon in der betreffenden Leiter vorkommt — um einen kleinen Halbton erhöht, so nennt man das erhöhte Intervall in Bezug auf den Grundton ein „übermässiges.“ Also: (§. 219; 1, 2).

Anmerk. Leider wird die übermässige Quarte von einigen Tonlehrern die „grosse“ und unsere grosse Quarte die „kleine“ (reine) genannt.

§. 220.

Es bleibt uns nun noch übrig, Kenntniss zu nehmen von den verminderten Intervallen. Denkt man sich ein grosses Intervall, so entsteht daraus durch die gleichzeitige Erniedering des höhern Tones und die Erhöhung des tiefern Tones ein vermindertes Intervall. Hier zur Erläuterung sämtliche verminderten Intervalle in C-Dur: (§. 220).

§. 221.

Somit haben wir grosse, kleine, übermässige und verminderte Intervalle. Andere gibt es nicht. Geht man etwa durch doppelte zufällige Erniedrigungen und doppelte zufällige Erhöhungen über die vier angegebenen Grundverhältnisse hinaus, so gehören solche Fälle zu den seltenen Ausnahmen und man spricht dann von doppelt-kleinen und doppeltübermässigen Intervallen. Schon die meisten der verminderten Intervalle kommen selten vor, ja die verminderte Secunde kann eigentlich bei unsern temperirten Tonverhältnissen, da sie nun ein vollkommener Unisonus ist, als wirkliches Intervall nicht wohl mehr gelten.

Dagegen tritt die verminderte Septime häufig auf — ungleich der übermässigen Septime, welche höchst selten und in der Regel besser als Octave erscheint.

§. 222.

Die folgende Zusammenstellung aller auf demselben Grundton möglichen Intervalle wird der Schüler auf jeden andern Grundton übertragen: (§. 222).

Oder in Buchstaben:

Primen:

gr.	kl.	überm.	verm.
-----	-----	--------	-------

c	ces	cis	ces
---	-----	-----	-----

c	c	c	cis
---	---	---	-----

S e c u n d e n :

gr. kl. überm. verm.

d des dis des

c c c cis u. s. w.

Anmerk. Es versteht sich von selbst, dass man verschiedene Intervalle, wenn sie auch aus einer gleichen Anzahl von halben Tönen bestehen und daher auf dem Klavier mit denselben Tasten angeschlagen werden, nicht für dieselben anzusehen hat. Beispiele!

§. 223.

Bisher haben wir bei Bestimmung der Intervalle nur acht Stufen in Rechnung gebracht; es gibt aber ja auch noch eine neunte, zehnte, elfte, zwölfte Stufe u. s. f. und demnach muss es auch Intervalle geben, welche jene Namen tragen, also: Nonen, Decimen, Undecimen, Duodecimen, Terzdecimen, Quartdecimen u. s. w. Hat man aber erkannt — wie die Anschauung lehrt: (§. 223) —, dass die None weiter nichts ist, als eine Secunde über der Octave, die Dezime eine Terz über der Octave u. s. w.: so können diese scheinbar neuen Intervalle keinerlei Schwierigkeiten machen und es ist namentlich auch selbstredend, dass auch sie als „gross“, „klein“, „übermässig“ oder „vermindert“ erscheinen. Indess werden die meisten dieser, über die Octave hinausgehenden Intervalle in den meisten Fällen auf ihr kürzeres Mass — als innerhalb der Octave liegend — zurückgeführt, None und Decime etwa ausgenommen.

§. 224.

Oben sagten wir, dass alle Intervalle, wenn nicht ausdrücklich das Gegentheil bemerkt sei, von dem Grundtone aus a u f w ä r t s gezählt werden. Soll nun aber

ausnahmsweise ein Intervall von Oben nach Unten berechnet werden, so spricht man von Untersecunden, Unterterzen u. s. w. (§. 224; 1).

Man bemerkt leicht, dass es im Grunde, was die Bestimmung der Entfernung betrifft, einerlei ist, ob ein Intervall von oben nach unten, oder von unten nach oben berechnet wird, indem irgend eine Entfernung zwischen zwei Punkten vorwärts so gross ist als rückwärts, aufwärts so gross als abwärts. Daher ist eine Untersecunde auch eine Obersecunde, eine Unterterz auch eine Oberterz, eine kleine Untersecunde auch eine kleine Obersecunde, eine kleine Unterterz auch eine kleine Oberterz. Auch ist es einleuchtend, dass man auch dann das Intervall am besten in Gedanken vorher in gewohnter Weise — aufwärts — bestimmt, ehe man es unterwärts bezeichnet. Zur vollständigen Verdeutlichung dieses Punktes setzen wir eine früher aufgestellte Reihe von Intervallen noch einmal her mit beiden Bezeichnungen: (§. 224; 2).

§. 225.

Man hat seine Aufmerksamkeit auch auf den Charakter der verschiedenen Intervalle gerichtet und gefunden, dass die „grossen“ Bestimmtheit und Frische, die „kleinen“ dagegen schmiegsame und sehnsüchtige Weichheit ausdrücken, die „übermässigen“ sind aufwärtstrebend, heftig, scharf und unruhig, die „verminderten“ haben einerseits den Charakter der übermässigen, andererseits den der kleinen, daher sie denn auch meist ein unentschiedenes, schwankendes Wesen verrathen.

§. 226.

Es bleibt uns hier noch übrig, von der Umkehrung der Intervalle zu reden. Wenn man nämlich ein gegebenes Intervall gleichsam auf den Kopf stellt, wodurch also der obere Ton zum untern, der untere zum obern wird, so erhält man — in Bezug auf das Grundintervall — ein Intervall in der Umkehrung. Kehrt man das umgekehrte Intervall nochmals um, so hat man wieder das ursprüngliche. Folgendes Intervall: (§. 226; 1) gestaltet sich in der Umkehrung so: (§. 226; 2), oder auch: (§. 226; 3).

Setzen wir nun eine bekannte Reihe von Intervallen mit deren Umkehrungen her: (§. 226; 4).

Aus dem Einklang wird eine Octave,

aus der Secunde eine Septime,

aus der Terz eine Sexte,

aus der Quarte eine Quinte,

aus der Quinte eine Quarte,

aus der Sexte eine Terz,

aus der Septime eine Secunde,

aus der Octave der Einklang.

Diese acht Sätze pflegt man kurz durch folgende Zifferreihe auszudrücken:

1 2 3 4 5 6 7 8.

8 7 6 5 4 3 2 1.

Anmerk. Streng genommen, lässt sich der Einklang nicht eigentlich umkehren, da nur zwei verschiedene Tonstufen umkehrungsfähig sind.

Fassen wir nun die weitere Verwandlung ins Auge, welche durch die Umkehrung hervorgebracht wird; so

finden wir an der Hand folgender Grundintervelle und deren Umkehrungen: (§. 226; 5 u. 6), dass bei vier grossen Intervallen in Folge der Umkehrung kein Gradunterschied, bei den übrigen vier aber in dieser Beziehung ein völliger Gegensatz erwächst. Nämlich „gross“ bleiben auch in der Umkehrung: der grosse Einklang, die grosse Quarte, die grosse Quinte und die grosse Octave. Die übrigen grossen Intervalle (Secunde, Terz, Sexte und Septime) werden in der Umkehrung zum Gegensatz, zu kleinen.

Was ergibt sich aus folgender Darstellung (§. 226; 7, 8 u. 9)?

Daraus folgt, dass von den kleinen Intervallen vier (die kleine Secunde, die kleine Terz, die kleine Sexte und die kleine Septime) in der Umkehrung „gross“ und vier andere (der kleine Einklang, die kleine Quarte, die kleine Quinte und die kleine Octave) in der Umkehrung „übermässig“ werden.

Siehe nun die folgende Darstellung: (§. 226; 10 u. 11).

Hieraus folgt, dass von den übermässigen Intervallen vier (der übermässige Einklang, die übermässige Quarte, die übermässige Quinte und die übermässige Octave) in der Umkehrung „klein“ und vier andere (die übermässige Secunde, Terz, Sexte und Septime) in der Umkehrung vermindert werden.

Nun bleibt uns noch die Umkehrung der verminderten Intervalle und die Schlussfolgerung daraus: (§. 226; 12 u. 13).

Es ergibt sich hier, dass von den verminderten Intervallen vier (die verminderte Secunde, Terz, Sexte

und Septime) in der Umkehrung „übermässig“ und vier andere (der verminderte Einklang, die Quarte, Quinte und Octave) in der Umkehrung „doppelt übermässig“ werden.

§. 227.

Aus Allem folgt für die Umkehrung:

- 1) In Bezug auf Secunden, Terzen, Sexten und Septimen:

aus grossen werden kleine Intervalle,

aus kleinen werden grosse,

aus übermässigen werden verminderte,

aus verminderten werden übermässige,

oder kürzer:

aus grossen werden kleine Intervalle und
umgekehrt,

aus übermässigen werden verminderte und
umgekehrt.

- 2) In Bezug auf die Primen, Quarten, Quinten und Octaven:

aus grossen werden grosse Intervalle,

aus kleinen werden übermässige,

aus übermässigen werden kleine,

aus verminderten werden doppelt übermässige,

oder kürzer:

die grossen bleiben gross,

die kleinen werden übermässig und umgekehrt,

die verminderten werden doppelt übermässig.

Anmerk. In vielen Lehrbüchern bleiben in der Lehre von der Umkehrung, nicht ganz mit Unrecht, die Primen und Octaven ganz ausser Betracht. In diesem Falle

blieben hier unter Nro. 2 nur die Quarte und die Quinte — gleichsam als Ausnahme — zu berücksichtigen und dann lässt sich in aller Kürze sagen:

Alle grossen Intervalle werden in der Umkehrung klein und umgekehrt, alle übermässigen werden vermindert und umgekehrt — mit Ausnahme der Quarte und Quinte, von welchen die grossen „gross“, die kleinen „übermässig“ und umgekehrt, die verminderten aber „doppelt übermässig“ werden.

§. 228.

Wenn es nun trotz dem, mein lieber Leser! mit den Intervallen sammt ihren Umkehrungen noch so recht nicht will, so bedenken Sie, dass es nur allmählig Tag wird und dass man viele Dinge erst fasst nach mehrmaliger Umkehrung und ofter Umkehr.

Und wenn der Leser sagt — was mir nicht unlieb wäre — ich weiss nichts mit den Intervallen, nichts mit Umkehrungen, nichts mit übermässigen Sexten anfangen, weiss auch nicht, was ich je damit anfangen werde, so kann ich ihn damit trösten, dass wir auf unserer Wanderung schon dahin kommen werden, wo es sehr angenehm sein wird, Fertiges nur so aus seinem Tornister nehmen zu können, denn es gibt auf allen Gebieten des Wissens und Könnens ein so angenehmes und verlockendes Weiterschreiten, dass nur wenige die Kraft haben, umzukehren und das Versäumte nachzuholen.

Sechszehntes Kapitel.

Nachtrag.

§. 229.

Als kleinste Einheit jeder musikalischen Composition haben wir den Ton erkannt.

Die nächst höhere Einheit nannten wir Tonbild, welches sich allermeist aus mehreren Tönen zusammensetzt.

Als dritte höhere Einheit lernten wir den Satz kennen, der in den meisten Fällen aus mehreren Tonbildern besteht.

Allen musikalischen Gebilden liegt mithin als tiefste Einheit der Ton zu Grunde, d. i. das eigentliche, nicht weiter zerlegbare, in gewissem Sinne zur Reihe der erschaffenen Dinge gehörige Element der Musik.

Das Wesen des Tones wird vom Musiker ebenso wenig gebildet, als etwa der Sauerstoff vom Chemiker; der Eine wie der Andere können unter gewissen Umständen jene Elemente nur entbindend hervorrufen.

Der Ton an und für sich, in seiner materiellen Natur, ist in der Schöpfung nicht sparsam verbreitet,

d. h. eine grosse Menge von Körpern ist fähig, zu tönen, oder den Ton unter gewissen Bedingungen zu erzeugen.

Dagegen hat der Schöpfer das Tonbild nur zweien irdischen Wesen verliehen, nur zwei irdische Wesen sind des Gesanges fähig, der überall anhebt mit der Erzeugung des Tonbildes.

Auf der untersten Stufe der Sänger stehen diejenigen Vögel, deren Gesang nur aus einem Tonbilde besteht, wie es z. B. bei der Kohlmeise, dem Kukuk und vielen andern der Fall ist.

Höher stehen schon diejenigen, deren Gesang eine, wenn auch unwandelbar feststehende Tonbild-Gruppe ausmacht.

Auf der höchsten Stufe aber stehen diejenigen, welche die, ihnen von der Natur verliehenen Tonbilder in verschiedener Ordnung, wenn auch nur instinctmässig, an einander reihen, wie es z. B. unverkennbar bei der Nachtigall der Fall ist. Diese geflügelten Wesen nehmen in Wahrheit schon die unterste Stufe des instinctiven Componirens ein, also des, aus innerm Antriebe verschiedenartigen Zusammenstellens bestimmter Tonbilder.

In Bezug auf das Wesen der Tonbilder hat der Mensch vor den Sängern des Haines in so fern Nichts voraus, als auch ihm die Tonbilder, dem Einen in geringerem, dem Andern in grösserer Menge, anerschaffen sind. Zwar verfügt er über eine weit grössere Anzahl von Tonbildern, aber bei weitem die meisten Tonbilder singt er eben so instinctmässig, wie der Vogel, und wenn

er glauben sollte, in selbstbewusstem Thun ein neues Tonbild hervorgebracht zu haben, so ist dasselbe längst und oftmals schon gebraucht.

Erst mit der Bildung des Satzes hebt die eigentliche Composition an. Hier ist — innerhalb bestimmter Gesetze — freies Schaffen, in so fern der Componist die Tonbilder in freier Wahl verbindet. Hier mag er alle, möglicher Weise dienenden Wissenschaften zu Hülfe rufen, ja auch solche, welche der oberflächlich Urtheilende als ganz unstatthaft verwirft; wie es denn eine noch viel grassirende Ansicht ist, die Tonwerke würden dem Tondichter, wenn nicht ganz fertig inspirirt, so doch grösstentheils als ein Geschenk dargereicht, von dem er selbst nicht recht wisse, wie es geworden sei. Das ist eine grundfalsche Ansicht und dem Kunstjünger eine sehr hemmende. Der Componist braucht, ebenso wie jeder andere Sterbliche, viel Geist, viel Fleiss und viele Kenntnisse, um Tüchtiges leisten zu können. Namentlich kann er sich nicht früh genug zur Regel machen, das Kleine werth zu halten, aus dem Stoff des Kleinern möglichst viel Stoff zu Grösserem zu gewinnen, kurz: aus Altem Neues zu bilden.

§. 230.

Um zur Anwendung dieser Maxime auch hier noch Anlass und Uebung zu geben, stellen wir hier folgenden, uns schon bekannten Satz — aus drei Tonbildern bestehend — auf (§. 230; 1):

Wie viele verschiedenen Sätze lassen sich aus jenem Satze bilden, ohne irgend ein anderes Tonbild anzuwenden? Sehen wir zu!

1) Zunächst 3 Sätze aus je einem Tonbild (§. 230; 2).

2) Ferner 6 Sätze aus je zwei Tonbildern (§. 230; 3).

3) Zuletzt noch 5 Sätze aus je drei Tonbildern (§. 230; 4).

Also im Ganzen 14 neue Sätze. Da wäre ja die Composition oft nur eine Rechenaufgabe!? Dadurch, dass der Componist es nicht verschmäht, mit Zahlen zu operiren, um den Reichthum seines Stoffes in Zahlen festzustellen, wird er eben so wenig ein purer Praktikant, als es der Dichter wird, wenn er die Anzahl aller möglichen Versfüsse etc. bezeichnet, oder der Maler sich dadurch an seiner Kunst versündigt, wenn er alle möglichen Farben-Combinationen feststellt. Im Gegensatz zu manchen andern Lehrern der Composition, die sich geberden, als fürchteten sie an dem Kunstjünger nichts mehr, als Verstand und verständiges Ueberlegen, und als läge die ganze Kunst über den Wolken, rathe ich, sich ein angelegentliches Studium aus den Gesetzen der Permutation und Combination und in den Uebungen den vielseitigsten Gebrauch davon zu machen.

§. 231.

Zur klarern Einsicht in das Wesen der Tonbilder möchte sich schwerlich ein passenderer Vergleich dar-

bieten, als das Gebiet sprachlicher Gebilde. Wie nämlich die Sprache aus verschiedenen Wortarten besteht, so die Melodie aus verschiedenartigen Tonbildern. Tonbilder sind musikalische Worte. Wie das Wort in der Regel eine Lautverbindung ist, so das Tonbild in der Regel eine Tonverbindung. Das (nicht weiter zerlegbare) Element der Sprache ist der Laut; das Element der Musik ist der Ton. Hat unsere Sprache etwa 30 Laute, so die Musik 12 Töne. Wie ein Kind bei Erlernung der Muttersprache nicht zunächst die einzelnen verschiedenen Laute als solche auffasst, nachbildet und zusammenstellt, sondern ganze Lautgruppen, Lautverbindungen, d. i. Wörter als höhere Einheit zur Bezeichnung seiner Vorstellungen: so reiht auch der Natur- sänger und Tonsetzer nicht einzelne Töne als solche an einander, sondern bestimmte, in ihm gleichsam fertig liegende Tongruppen d. i. Tonbilder ergreift er und reiht er an einander zur Darstellung seiner Empfindungen in Lust und Leid. Der Tonsetzer ist kein Tonsetzer, sondern ein Tonbild-Setzer. Wie sich der Sprachschüler die Menge der Wörter lautgetreu anzueignen hat, so der angehende Tonsetzer tongetreu die Menge fertiger Tonbilder. Die grössere Sprachkraft liegt nicht in neuer Zusammenstellung der vorhandenen Laute, also nicht in der Bildung neuer Wörter, sondern in der logischen und wohllautenden Zusammenstellung der ge-

gegebenen Wörter. Dort, in der Lautverbindung, herrscht grosse Gebundenheit, hier, in der Wortverbindung, beziehungsweise grosse Freiheit. Also und nicht anders auf dem musikalischen Gebiete. Der heutige Tonsetzer wird kaum ein neues Tonbild erfinden, dagegen kann und soll er in der Verbindung der Tonbilder stets neu erscheinen. Das musikalische Genie hat seine Kraft nicht in der Erfindung neuer Tonbilder, sondern in der Erfindung neuer, überraschender Combinationen alter, millionenmal gebrauchter Tonbilder, die dann neu werden durch ihre neue Stellung.

§. 232.

Hat der Schüler das Kapitel von den „Abbildern“ studirt, so mache ich ihn hier noch auf einen interessanten Choral aufmerksam. Es ist die bekannte Melodie von Johann Krüger: „Nun danket Alle Gott“ (aus dem Jahre 1649). Man wird finden, dass dieselbe fast ausschliesslich aus Abbildern besteht, deren Urbild der erste Satz ist. Also ein Choral, der wahrscheinlich nach einem ganz festen Princip, wenn man will, in der nüchternsten Weise componirt wurde. Merkt man das dem Choral an, wenn er gesungen wird? Keineswegs. Wohl geben die gleichen Bilder demselben einen recht einheitlichen, festen, charaktervollen Bau. Der Gefahr starrer Einförmigkeit durch die ofte Wiederkehr derselben Ton-

bilder ist begegnet durch die Verschiedenheit der Ausbildung derselben. — Noch manches Andere ist aus diesem Choral zu lernen. (§. 232).

§. 233.

Wenn der Schüler mir bis hierher gefolgt ist, sich mit Liebe und Selbstthätigkeit dem Studium der einzelnen Kapitel hingegen und es an eifrigem Fleisse bei den angedeuteten Uebungen nicht hat fehlen lassen; so darf ich ihm die Versicherung geben, dass er nunmehr zu seiner ferneren Ausbildung in der musikalischen Composition eine solide Grundlage besitzt.

Es bedürfte nur noch einiger weitem Schritte, um ihn schon jetzt in den Stand zu setzen, nach Massgabe seiner Kraft, recht gute Melodien auch zu einem gegebenen Texte zu schaffen. Aber ich muss hier noch zur Geduld mahnen. Die Tüchtigkeit des Schülers kann nur dadurch gewinnen, dass der Lehrer ihm die Möglichkeit abschneidet, sich auf ein Feld zu stellen, zu dessen Bebauung noch die nöthige Kraft und Einsicht fehlt.

Eins um's Andere!

Nur nach langer, still verborgener Thätigkeit, nach einem langsam und schrittweise vorbereiteten Frühling brechen ringsum die Blüthen auf.

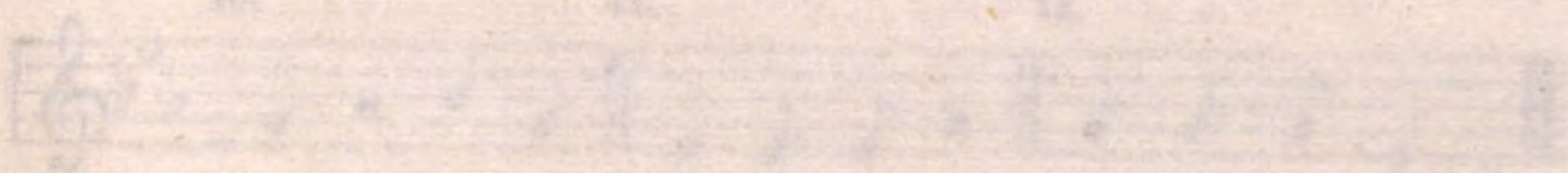
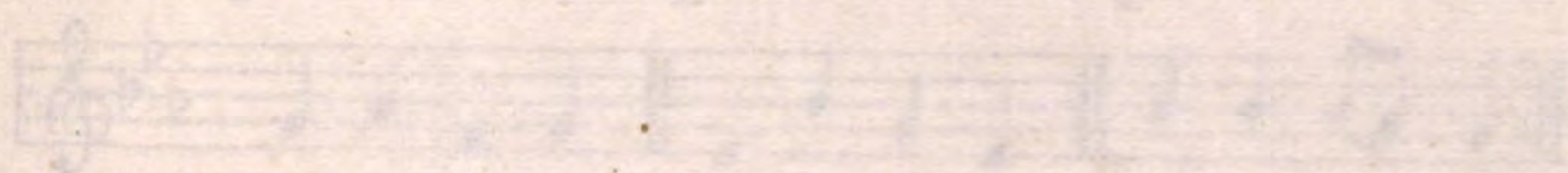
Auf dem Gebiete des Geistes wird aber nur der sich dieses innern Frühlings erfreuen, der sich jederzeit ge-

nügen liess an der hingebenden Pflege des Einzelnen. Suchet Blüthe und Frucht nicht vorzugsweise hinter dem Werke, sondern in dem Werke! —

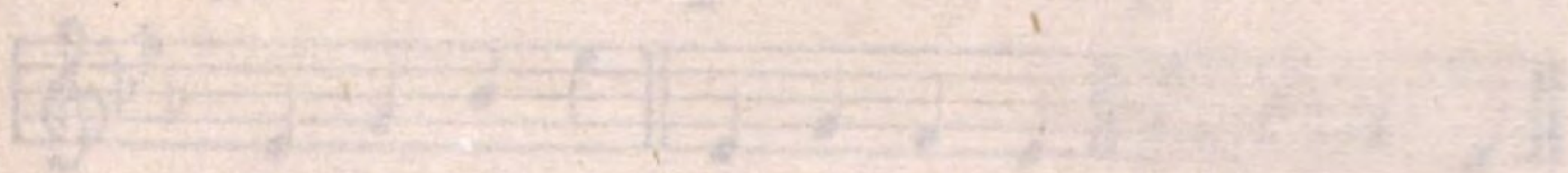
„Ein ganzer Frühling wächst mit einmal aus der Erden; Was Menschen wirken, kann nur Eins um's Andere werden. Doch wer beim Wirken festhält einen Gotteshauch, Des Einzles wird zuletzt ein ganzer Frühling auch.“

Stimmung

24 3 1



24 9 4



Es ist nicht die beschränkende Pflege des Einzelnen,
sondern die Freiheit und Frucht nicht vorzugsweise hinter
den Staat, sondern in dem Wesen!

Ein ganzer Frühling wächst mit einmal aus der
Erde. Was Menschen wirken, kann nur Eins um's
andere wirken. Doch nur beim Wirken festhält, einen
Anspruch. Des Kindes wird zuletzt ein ganzer Früh-
ling sich.

Anhang.

Zu §. 1.

Musical notation for Zu §. 1, consisting of 12 numbered measures arranged in four rows of three. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The measures are separated by double bar lines. The notes are as follows:

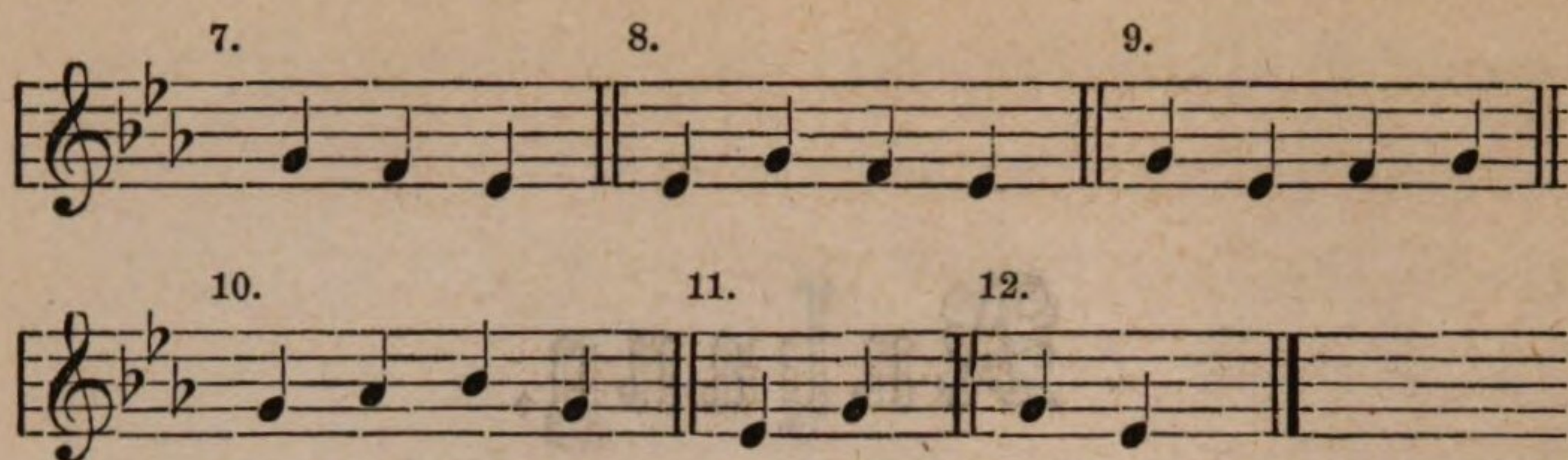
- 1. G4, A4, B4, C5
- 2. C5, B4, A4, G4
- 3. F4, E4, D4, C4
- 4. C4, D4, E4, F4
- 5. G4, A4, B4, C5
- 6. C5, B4, A4, G4
- 7. F4, E4, D4, C4
- 8. C4, D4, E4, F4
- 9. G4, A4, B4, C5
- 10. C5, B4, A4, G4
- 11. F4, E4, D4, C4
- 12. C4, D4, E4, F4

Zu §. 4.

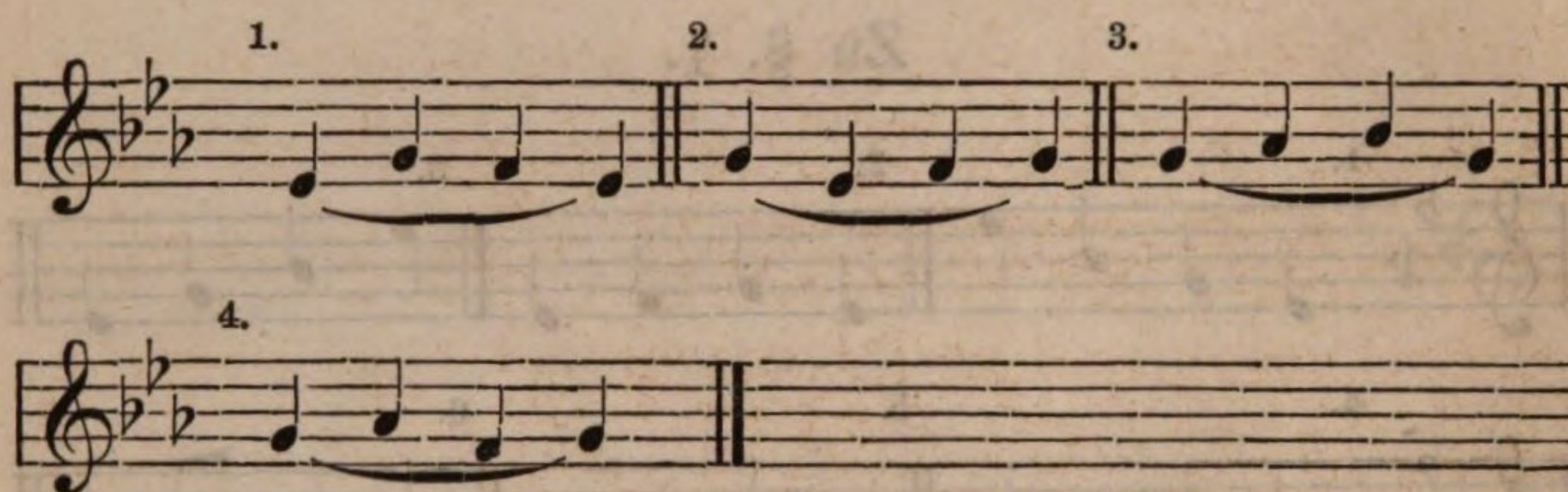
Musical notation for Zu §. 4, consisting of 6 numbered measures arranged in two rows of three. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The measures are separated by double bar lines. The notes are as follows:

- 1. G4, A4, B4, C5
- 2. C5, B4, A4, G4
- 3. F4, E4, D4, C4
- 4. C4, D4, E4, F4
- 5. G4, A4, B4, C5
- 6. C5, B4, A4, G4

1



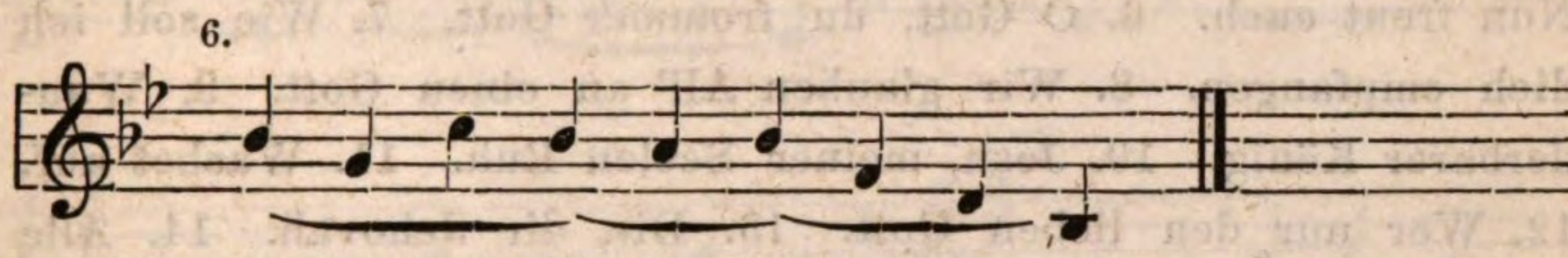
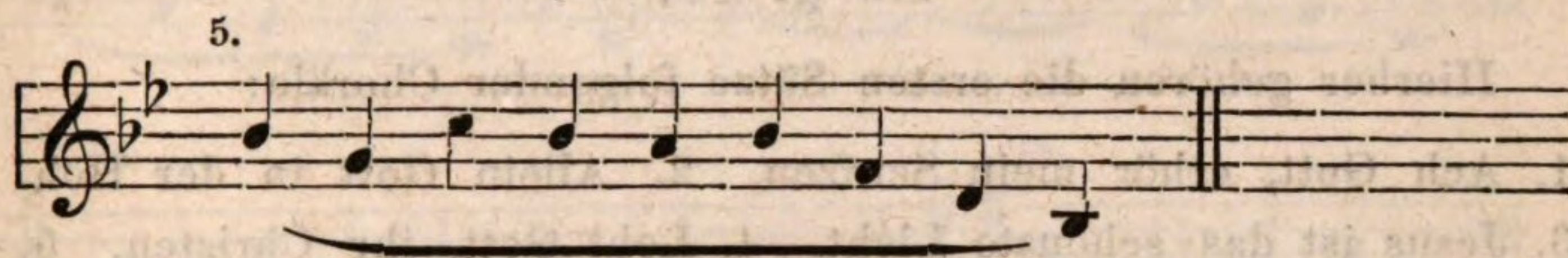
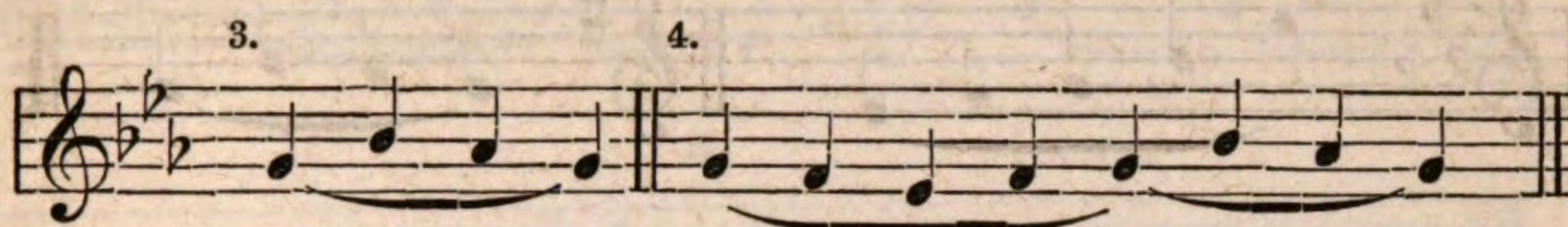
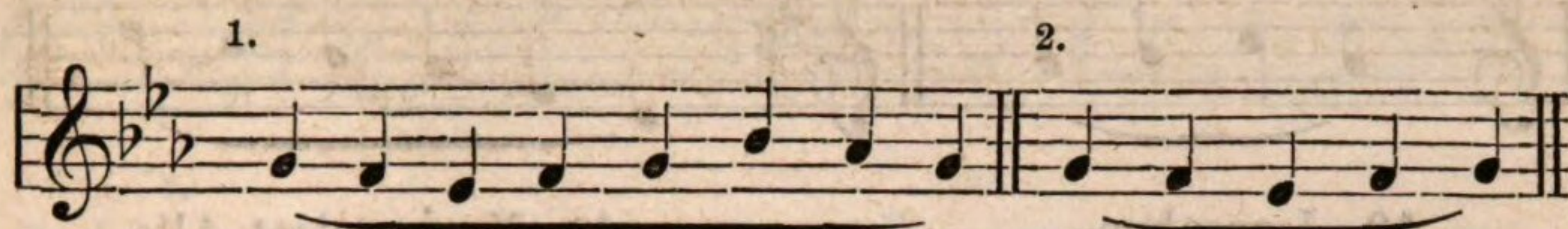
Zu §. 7.



Zu §. 9.



Zu §. 10.

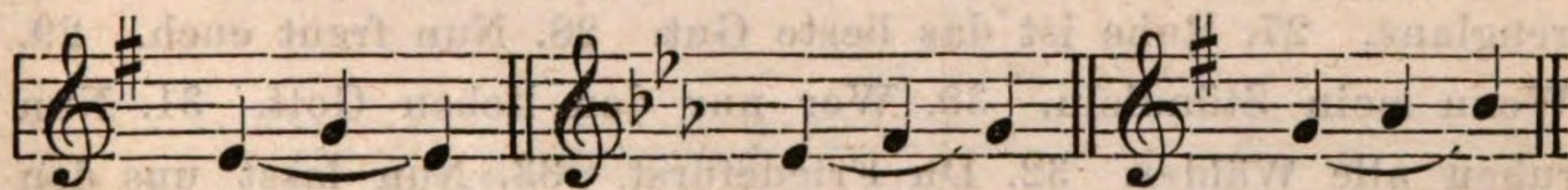


Zu §. 13.

1. Jehovah. A.

2. Jehovah. B.

3. Ich hab genug.



4. Gott ist mein Lied.

5. Mein Salomo.



6. Jesu, meine Freude.

7. O Gott, du frommer Gott.



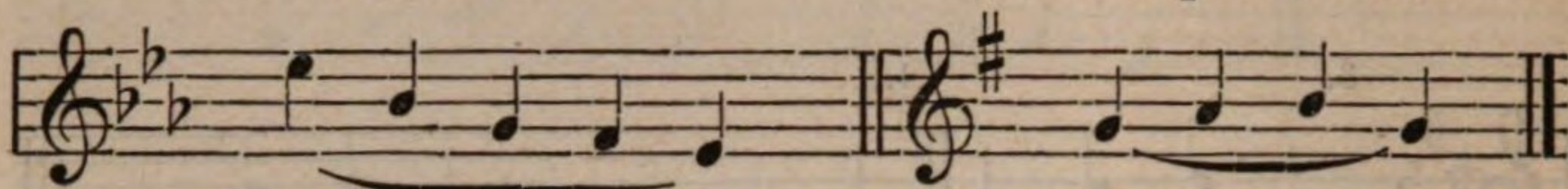
8. Wir Christenleut.

9. Hosianna.



10. Jerusalem.

11. Nun preiset Alle.



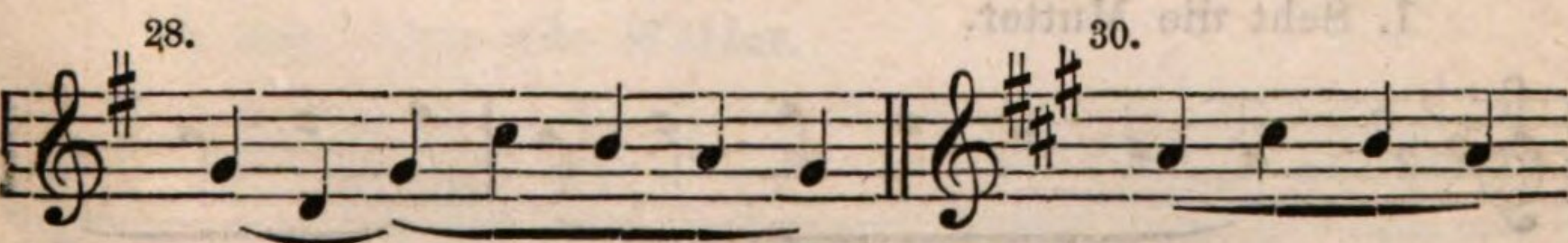
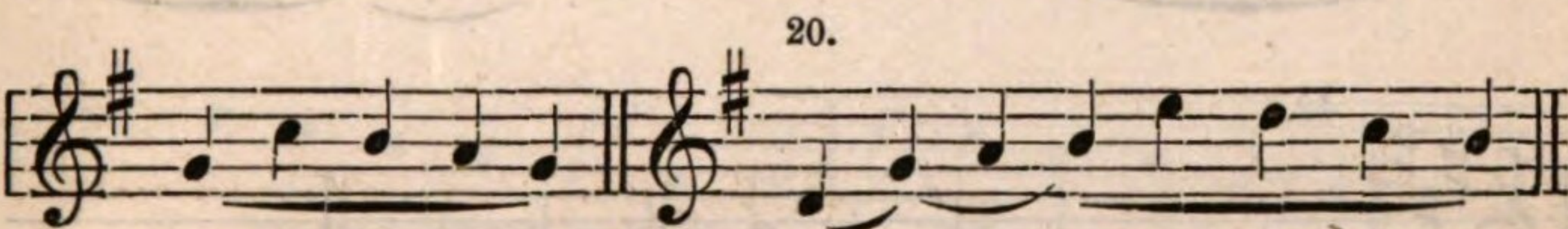
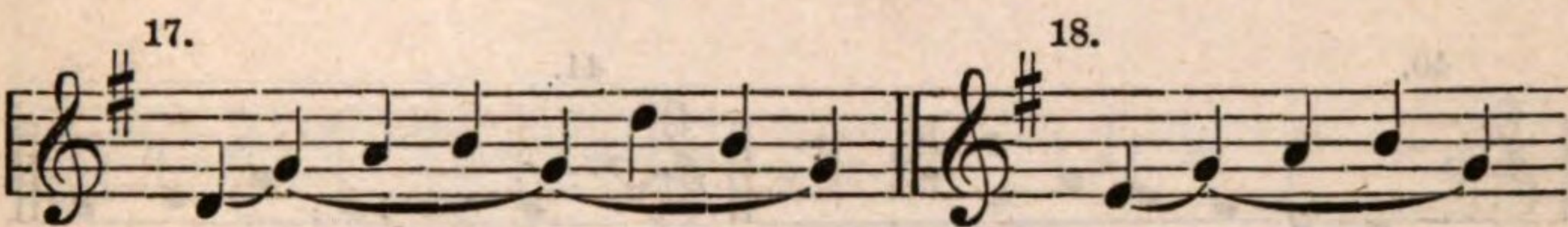
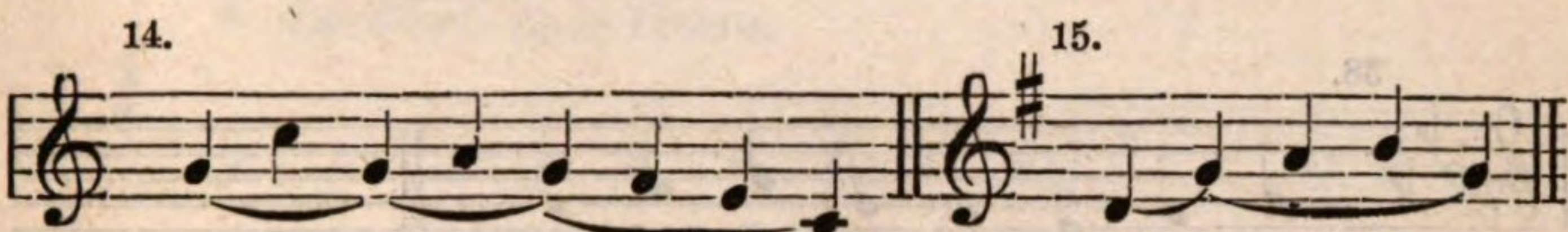
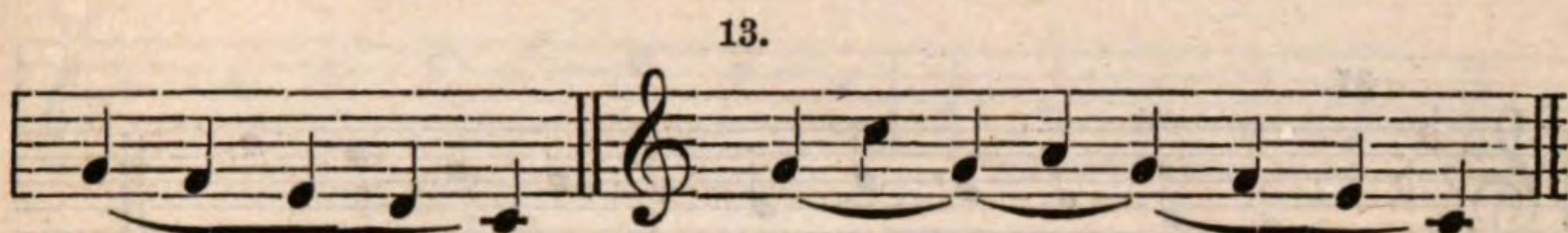
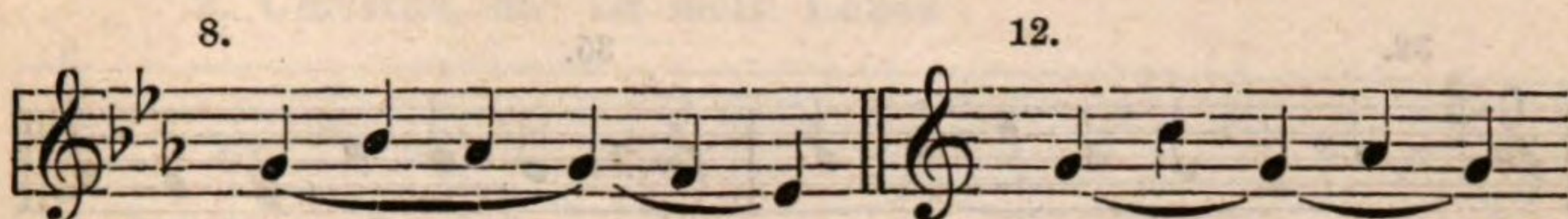
Zu §. 18.

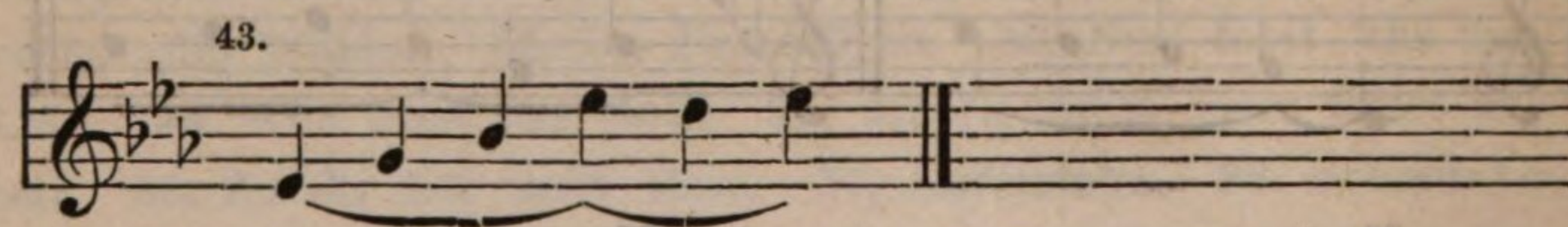
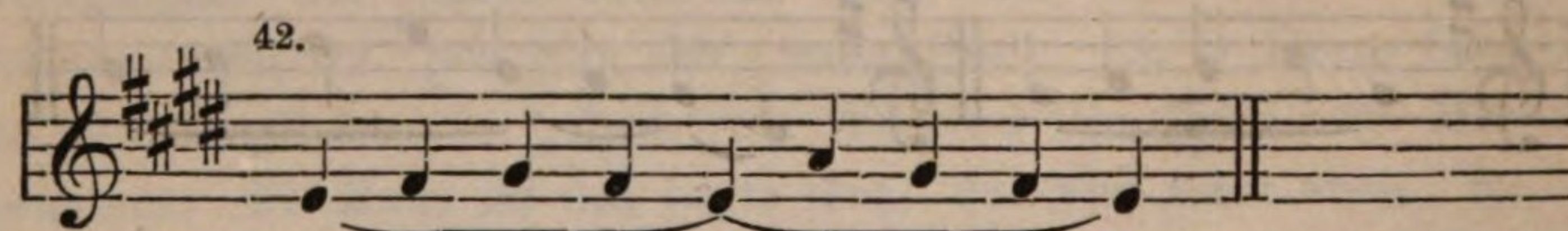
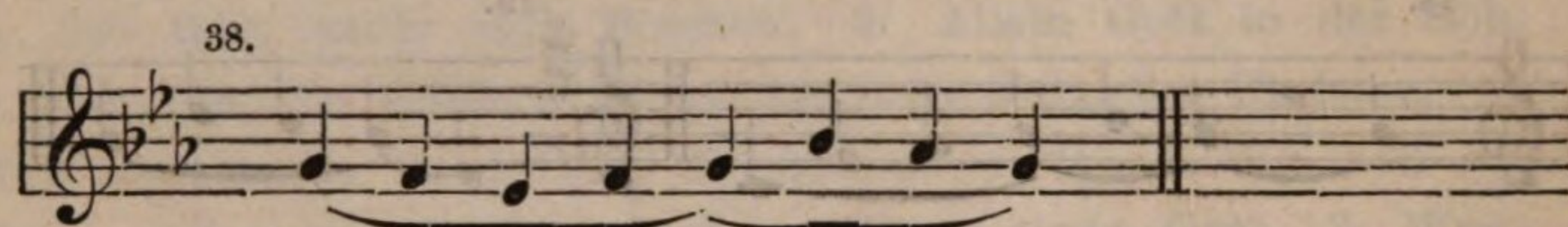
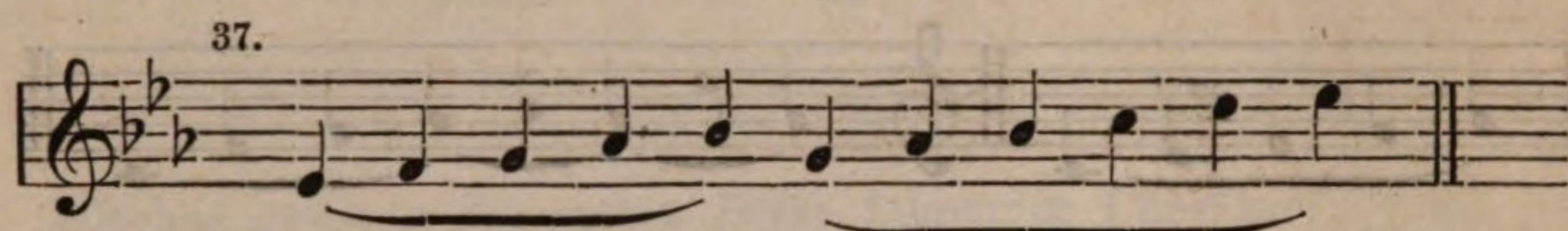
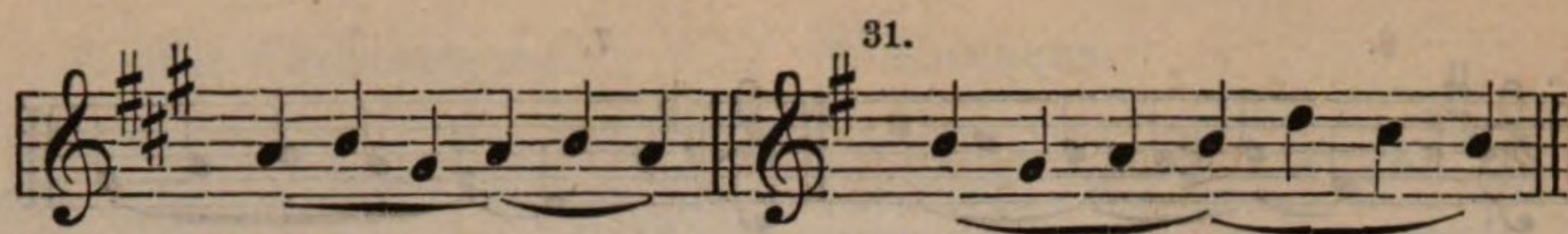
Hierher gehören die ersten Sätze folgender Choräle:

1. Ach Gott, erhöhr mein Seufzen. 2. Allein Gott in der Höh.
3. Jesus ist das schönste Licht. 4. Lobt Gott, ihr Christen. 5. Nun freut euch.
6. O Gott, du frommer Gott. 7. Wie soll ich dich empfangen.
8. Wir glauben All' an einen Gott. 9. Wunderbarer König.
10. Jesu, meiner Seelen Ruh. 11. Wachet auf.
12. Wer nur den lieben Gott. 13. Dir, dir Jehovah. 14. Alle Menschen müssen sterben.
15. Trau auf Gott. 16. Christus, der ist mein Leben.
17. Die Tugend wird. 18. Mein Jesus, dem die Seraphinen.
19. Warum sollt' ich mich. 20. Was Gott thut. 21. Gelobet seist du.
22. Nun lob', mein Seel'. 23. O Herre Gott. 24. Valet will ich dir geben.
25. Wo Gott der Herr. 26. Morgenglanz. 27. Ruhe ist das beste Gut.
28. Nun freut euch. 29. Wenn mein Stündlein.
30. Wer nur den lieben Gott. 31. Nun ruhen alle Wälder.
32. Du Friedefürst. 33. Nun lasst uns den Leib.
34. Nun lasst uns Gott. 35. Mache dich, mein Geist bereit.
36. Zu dir ich mein Herz. 37. Auferstehn. 38. Schmücke dich.
39. O du Liebe. 40. Sollt' ich meinem Gott. 41. Grosser Prophete.
42. Jesu, meines Lebens. 43. Meine Seele lob-singet. —

Einige jener Sätze lauten also:

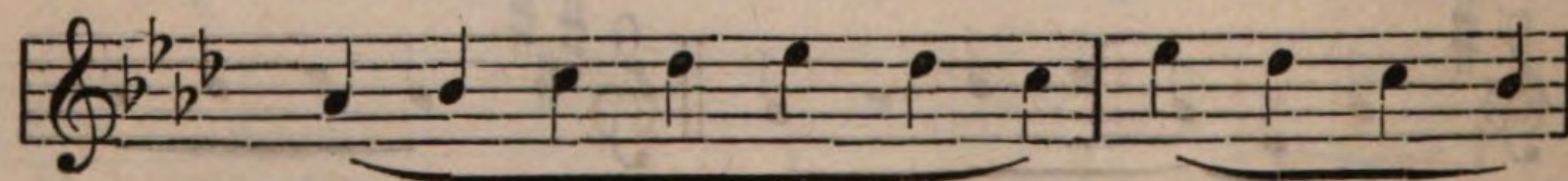






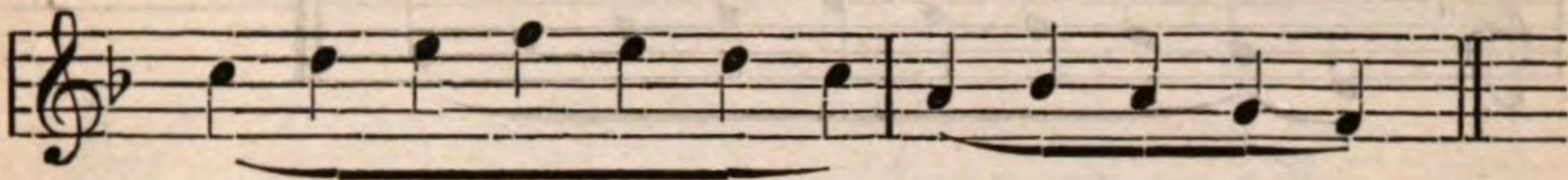
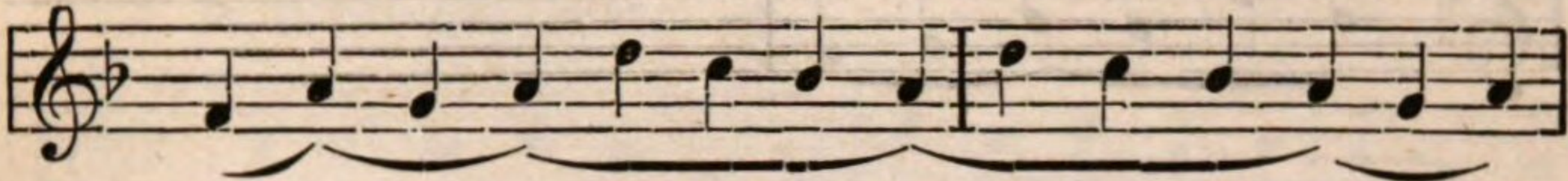
Zu §. 22.

1. Seht die Mutter.

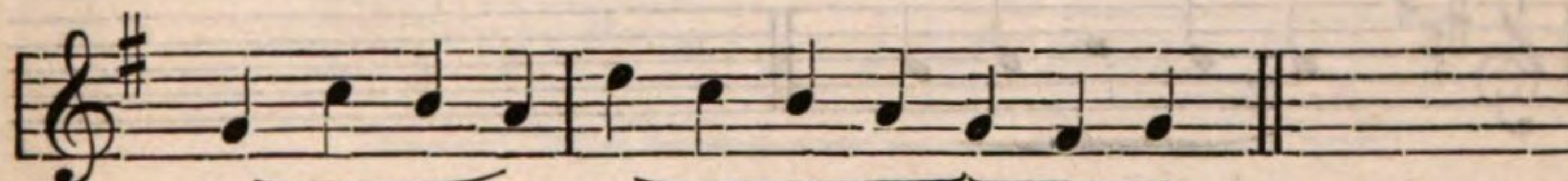
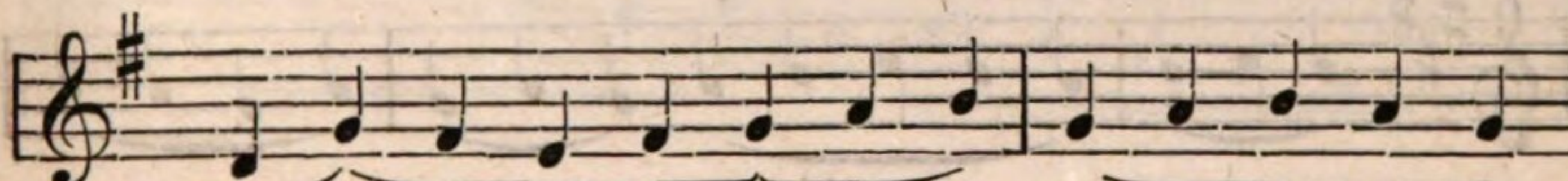
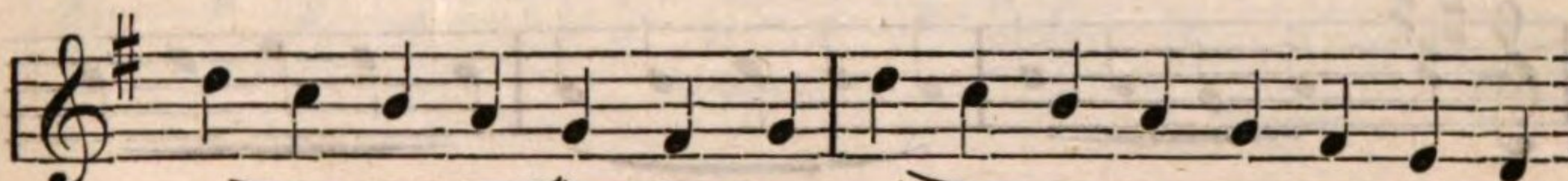
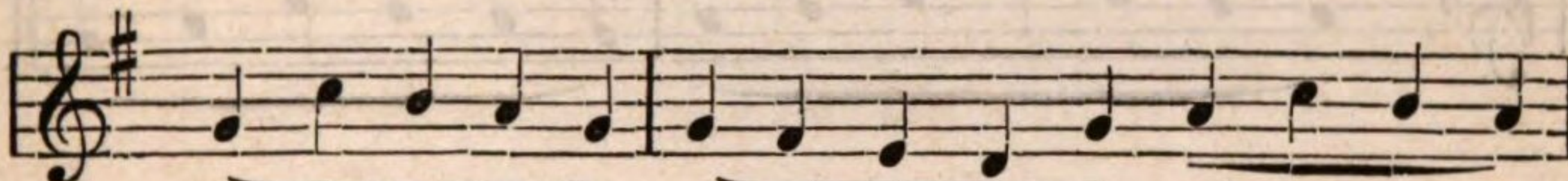
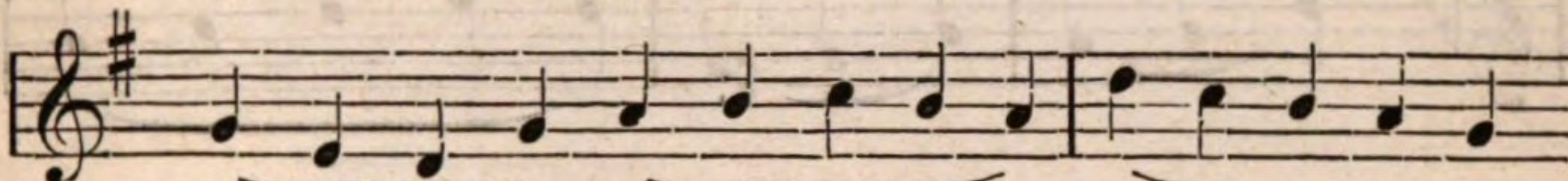




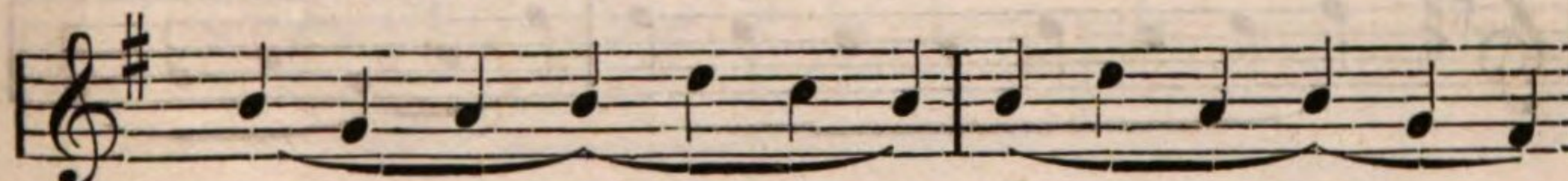
2. Christus, der ist mein Leben.

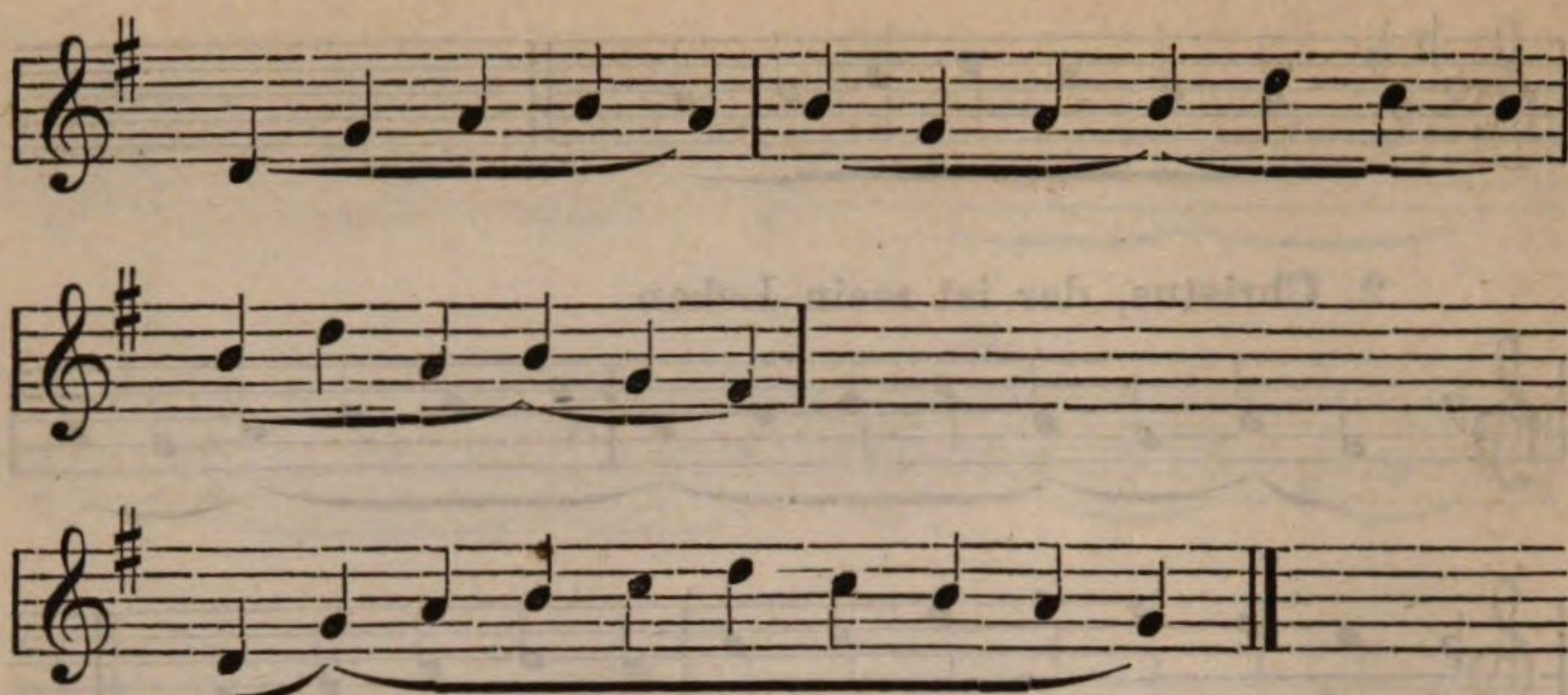


3. Jauchzet dem Herrn.

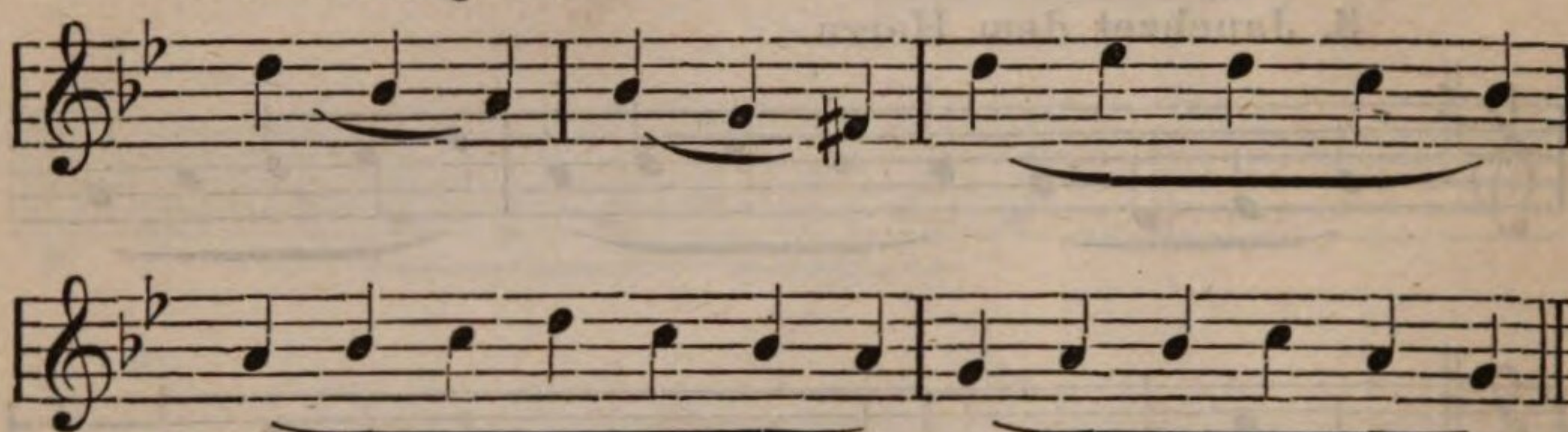


4. Nun ruhen alle Wälder.

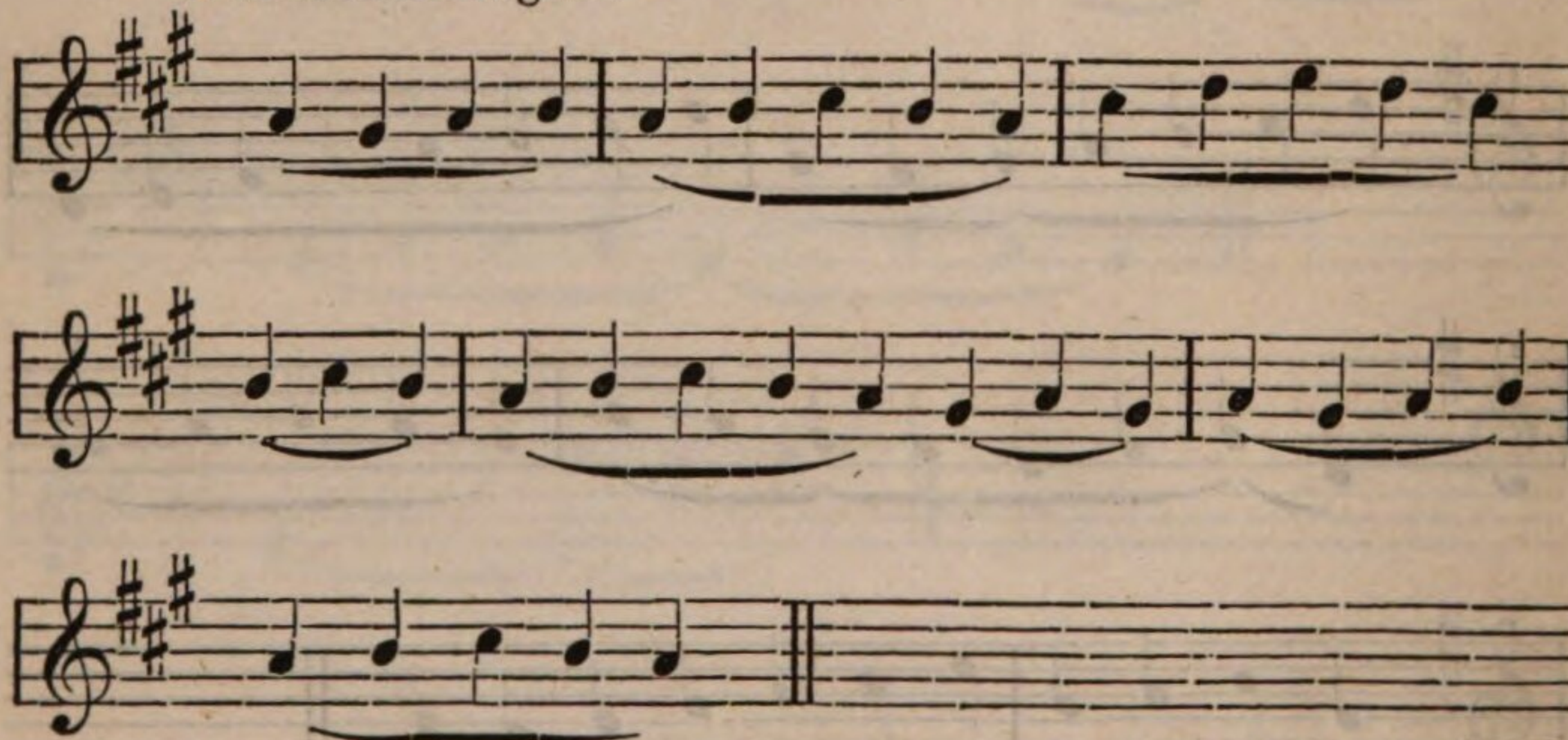




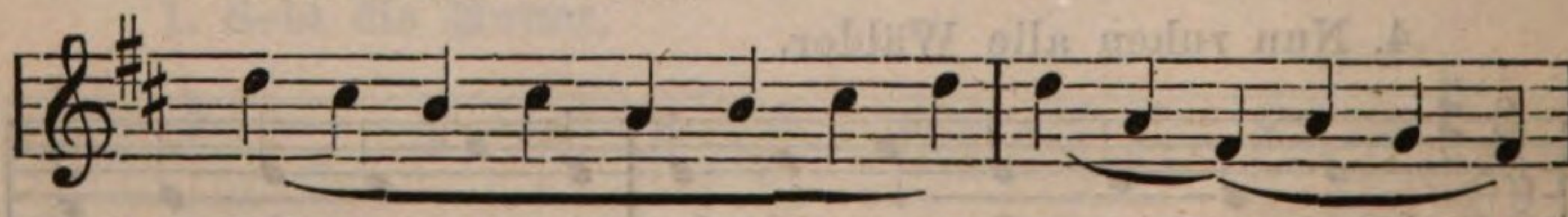
5. O Traurigkeit.

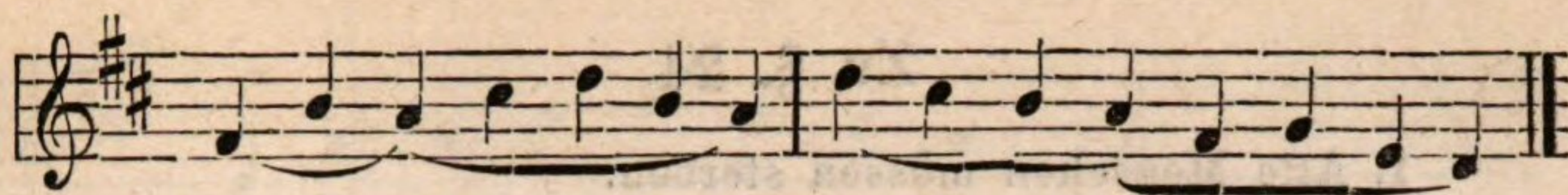


6. Seelenbräutigam.



7. Vom Himmel hoch.



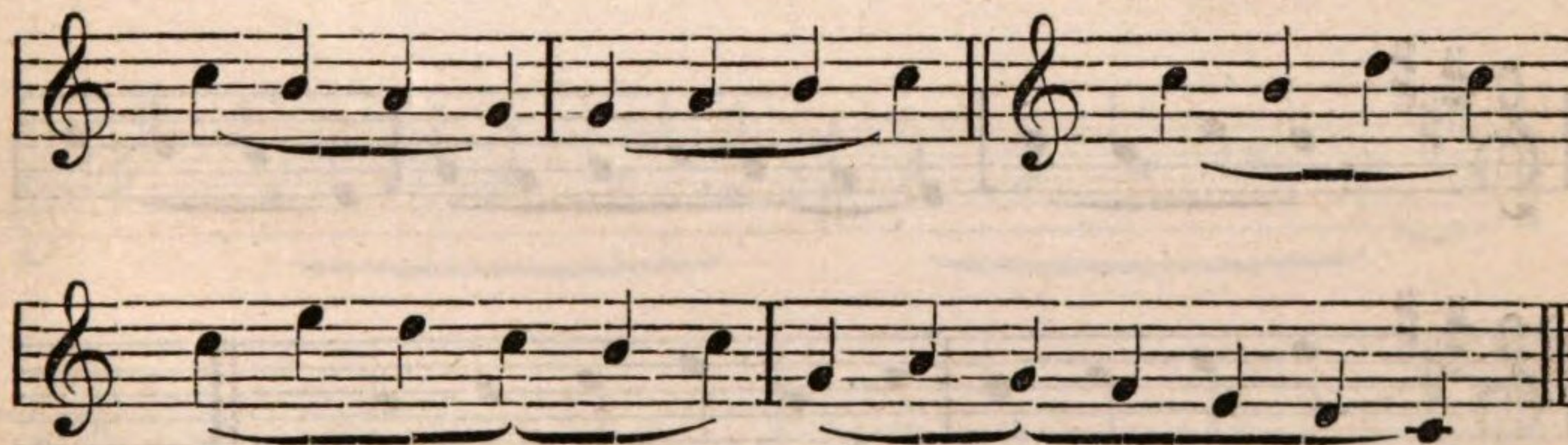


8. O heil'ger Geist.



Zu §. 23.

1.



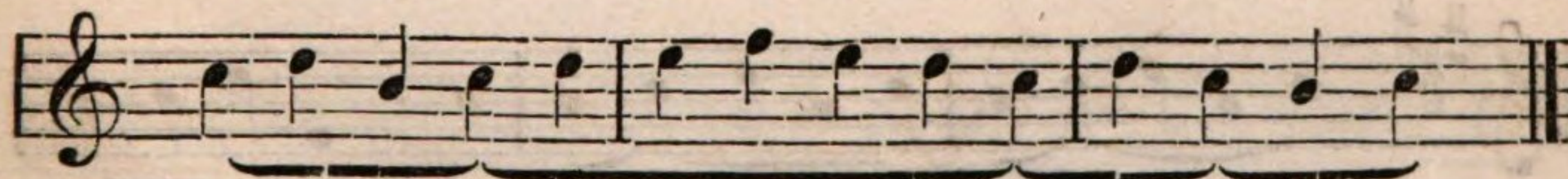
2.



3.

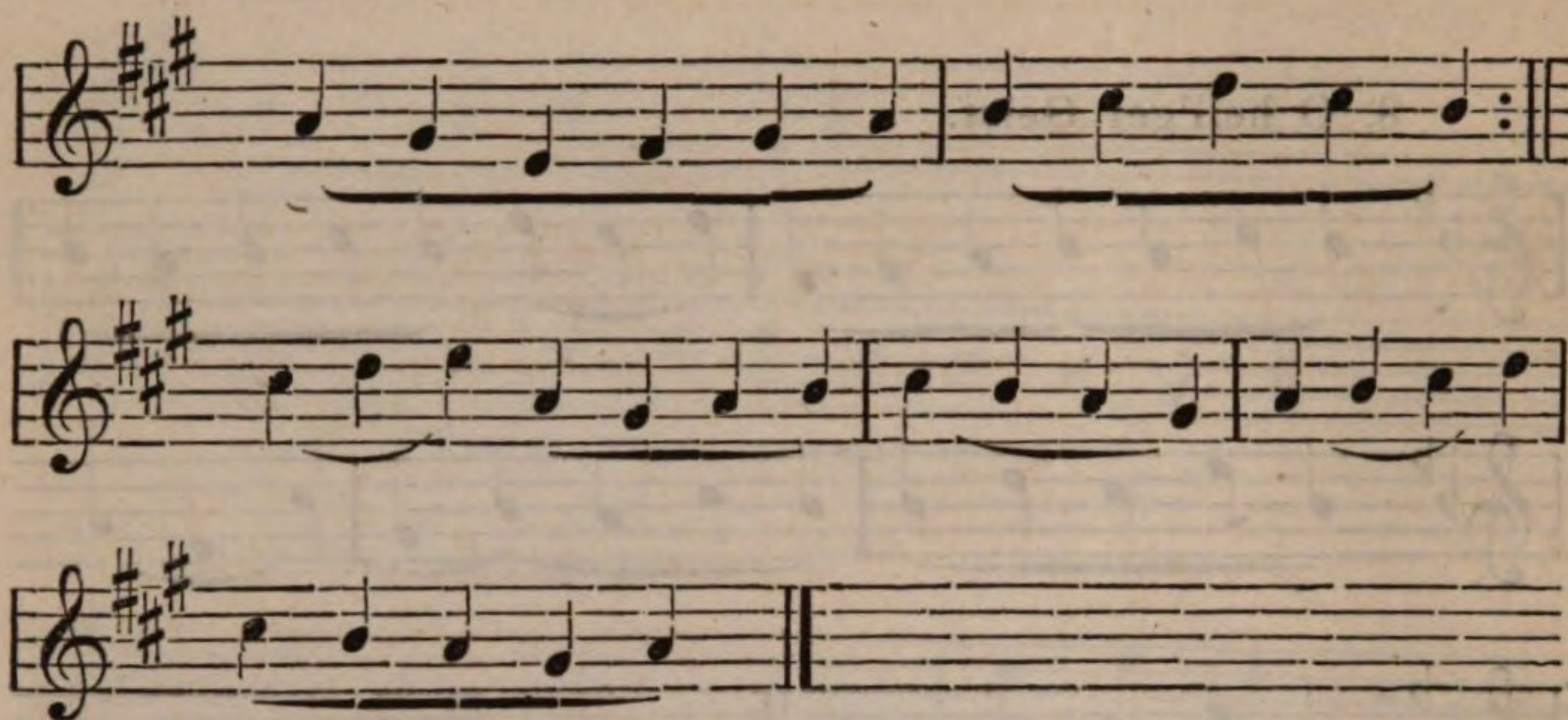


4. God save the King.



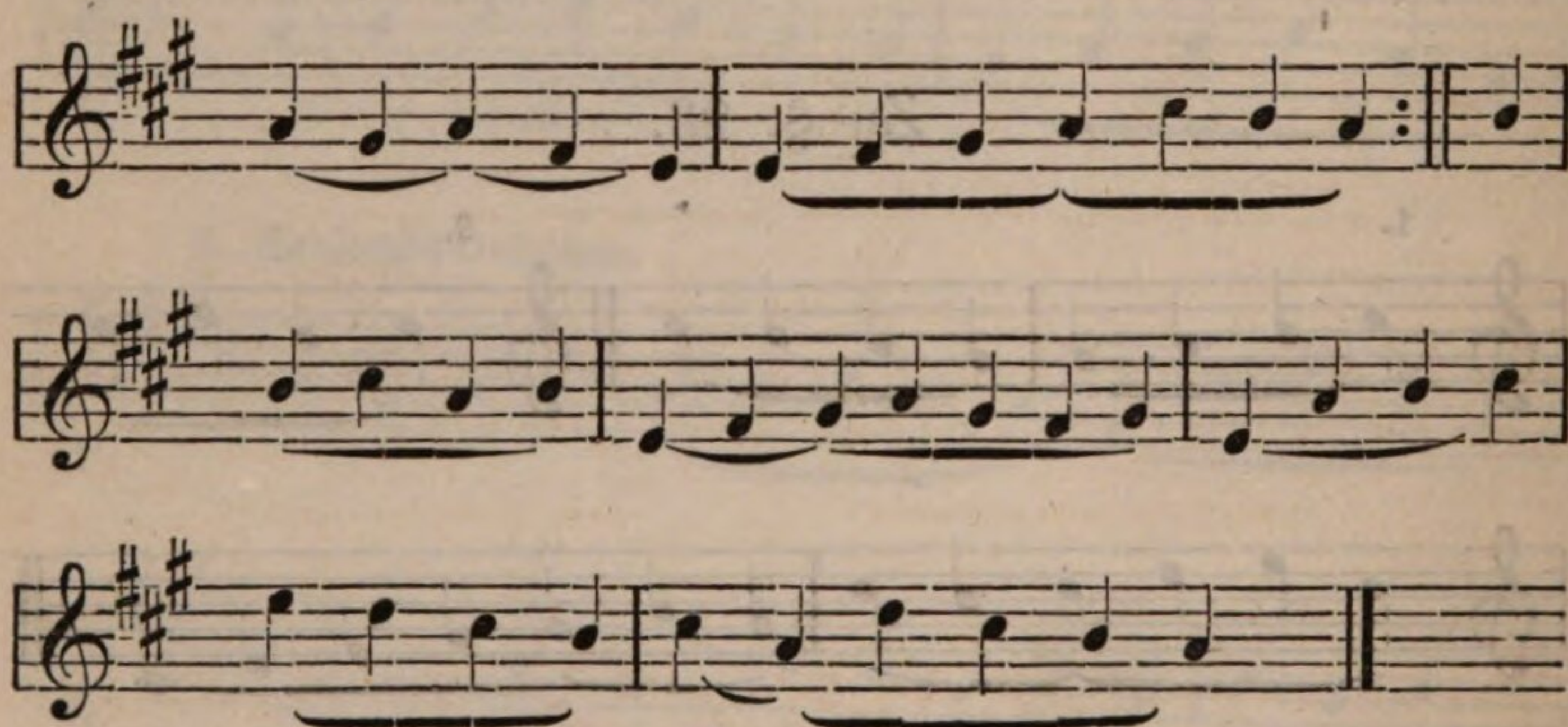
Zu §. 24.

1. Alle Menschen müssen sterben.

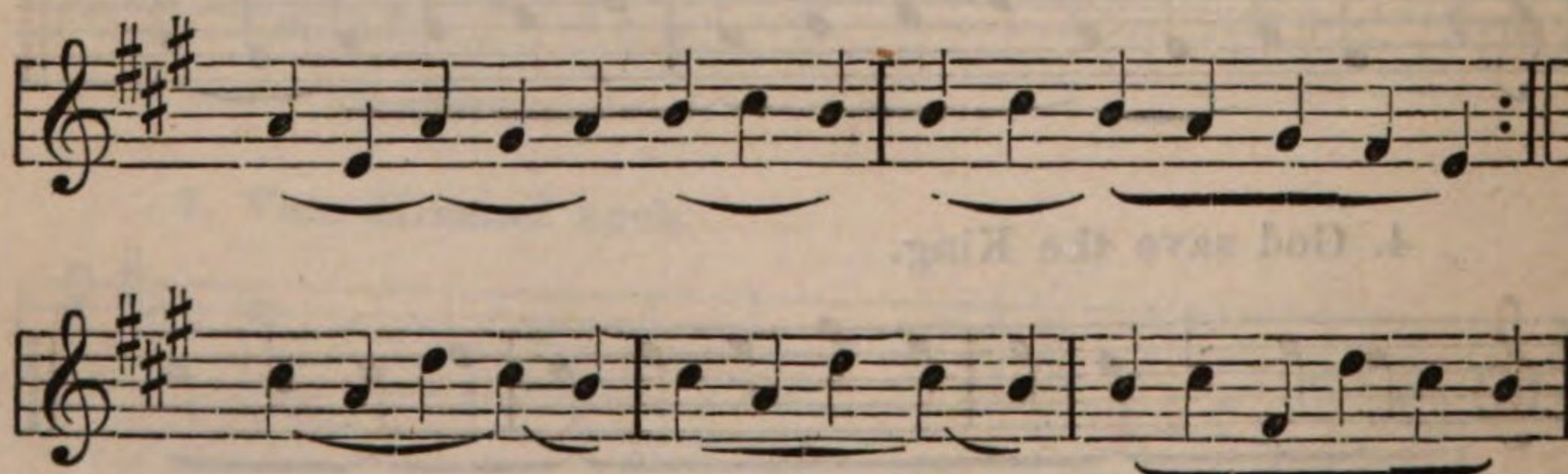


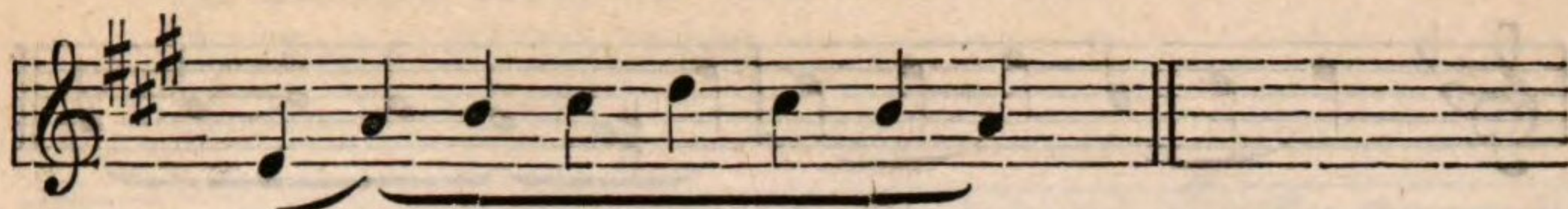
2. Aus meines Herzens.

3. Das Jesulein.

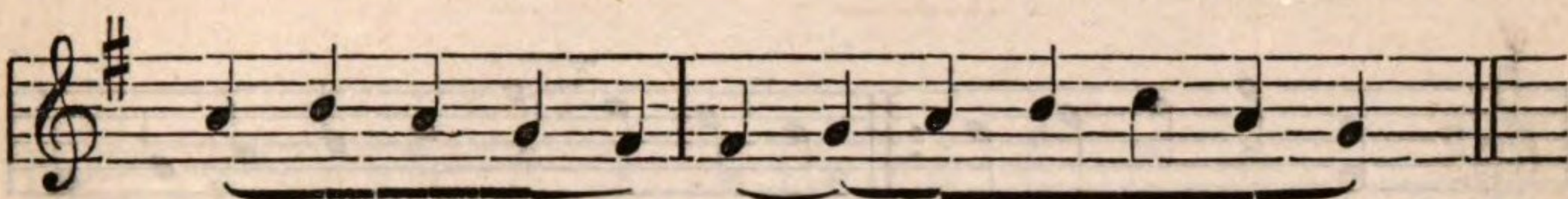
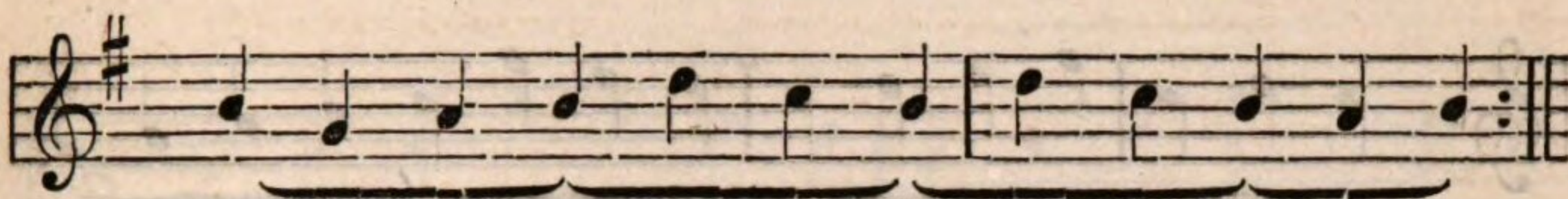


4. Der lieben Sonne.





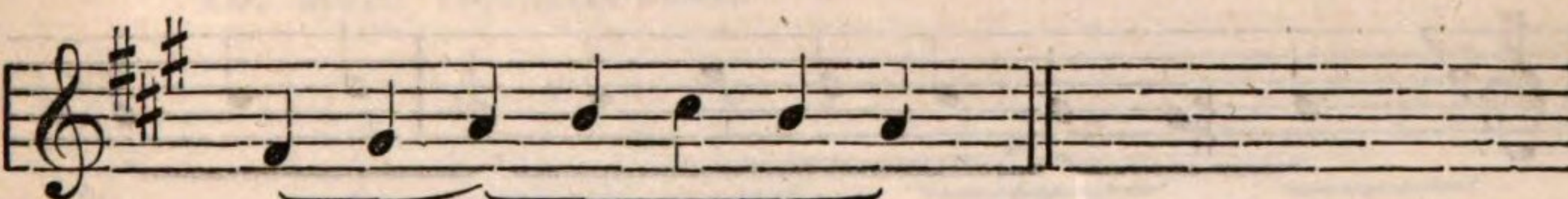
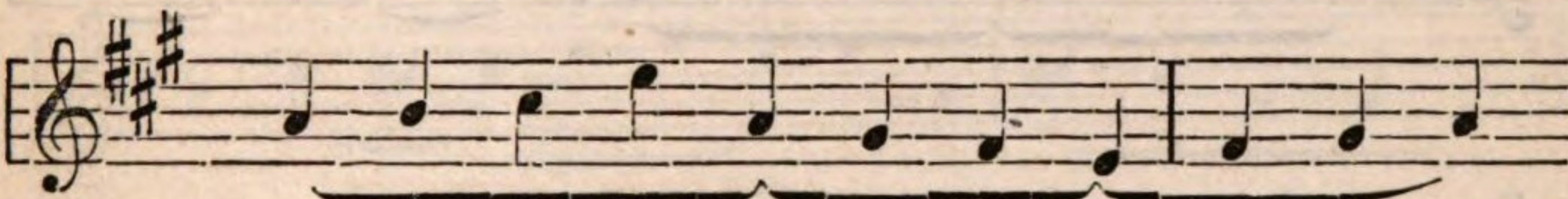
5. Du Friedefürst.



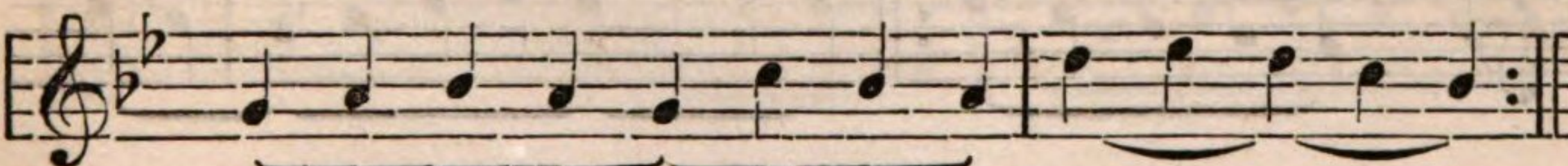
6. Eins ist Noth.

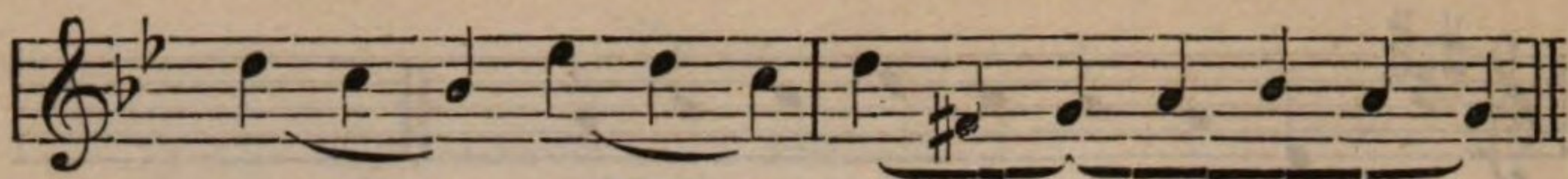
7. Freu dich sehr.

8. Gott des Himmels.

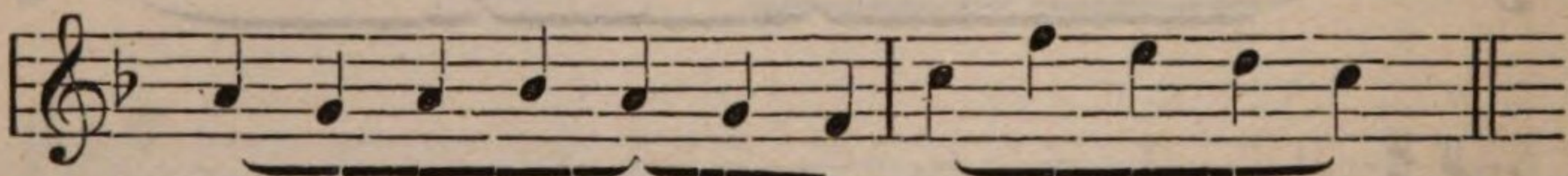
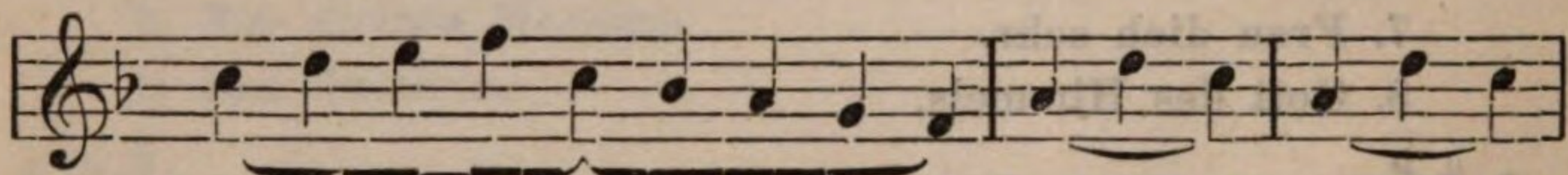
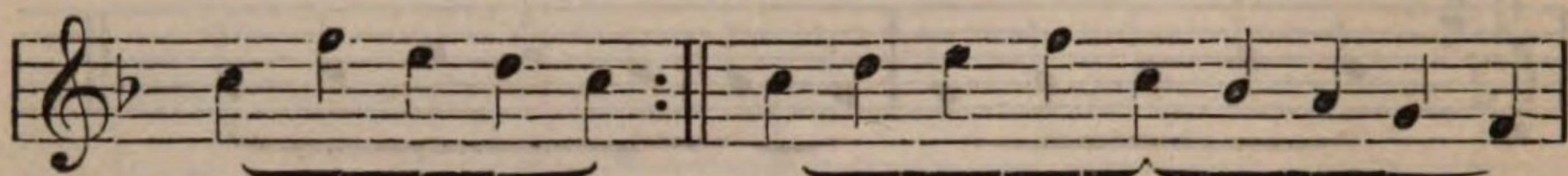
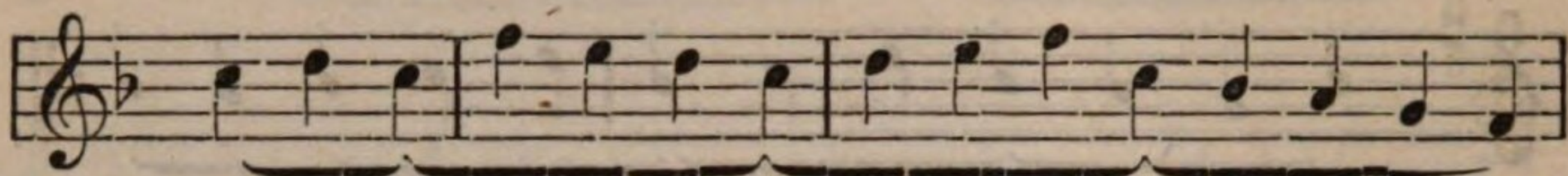


9. Gott, hier sind wir.

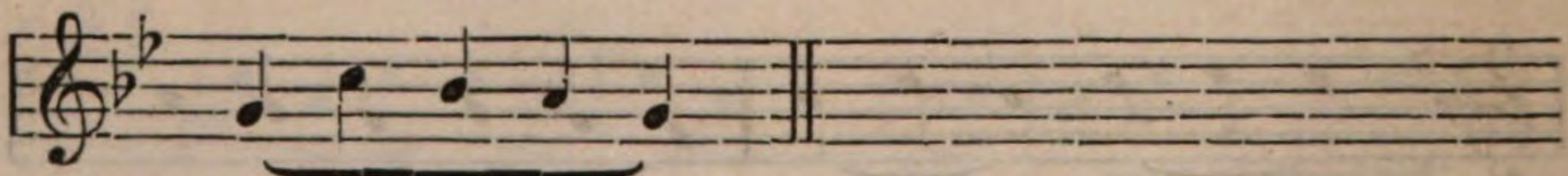
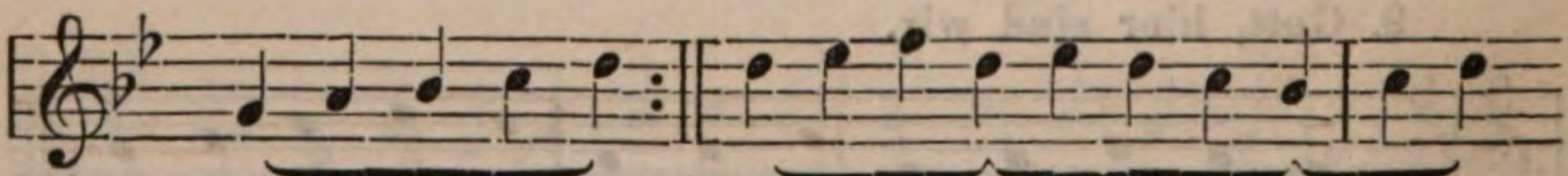
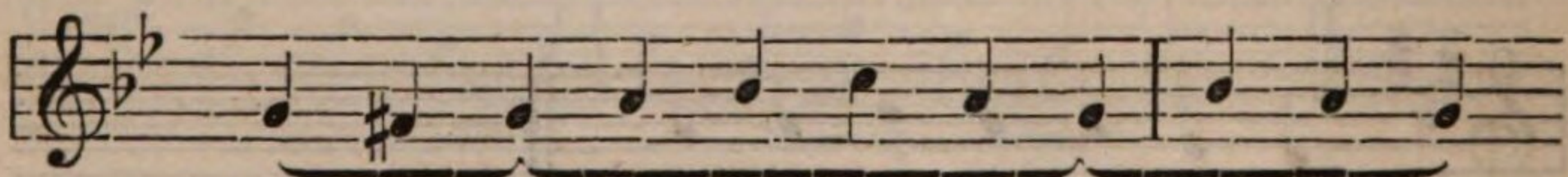




10. Gott woll'n wir loben.



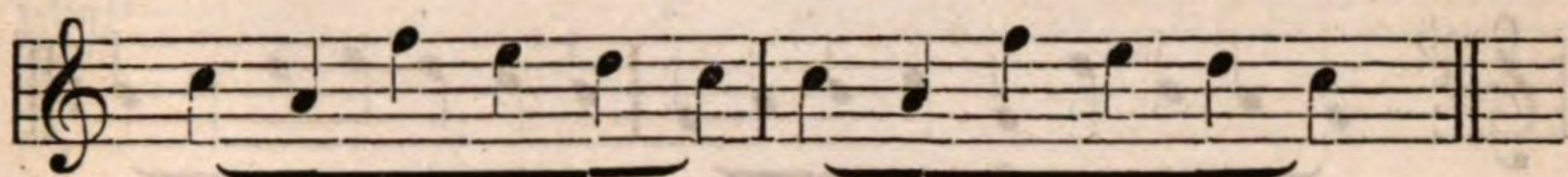
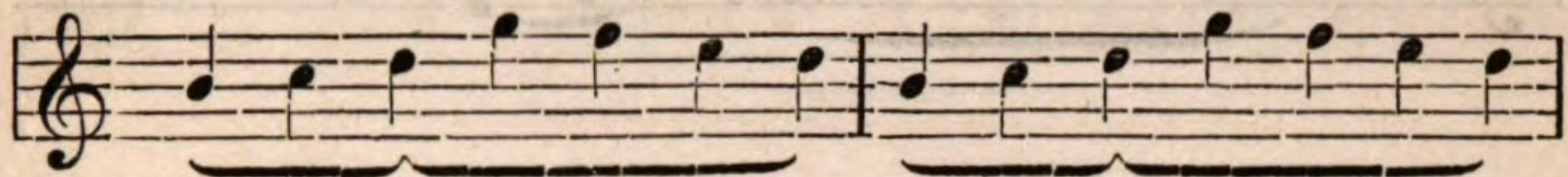
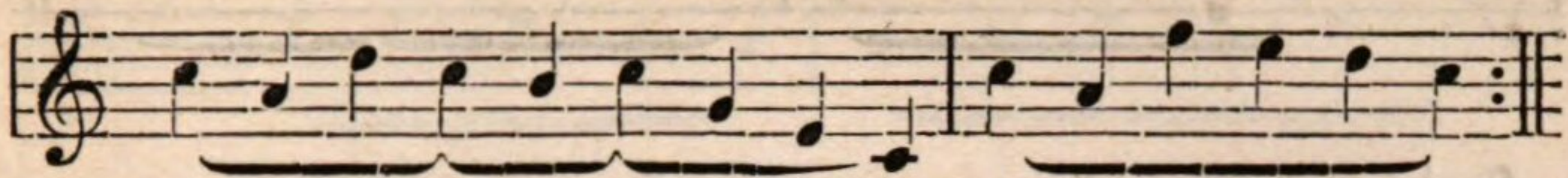
11 Herr, ich habe missgehandelt.



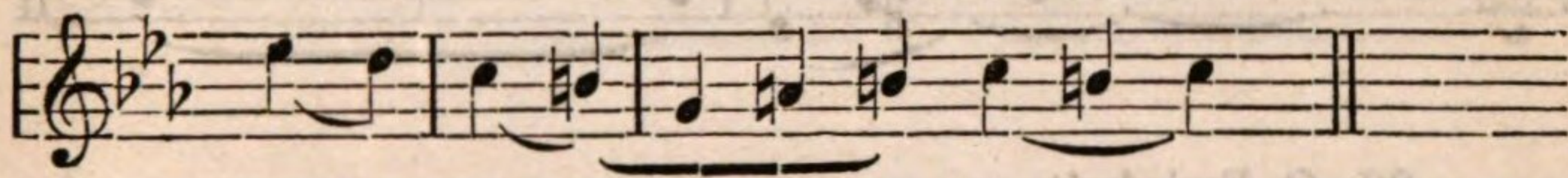
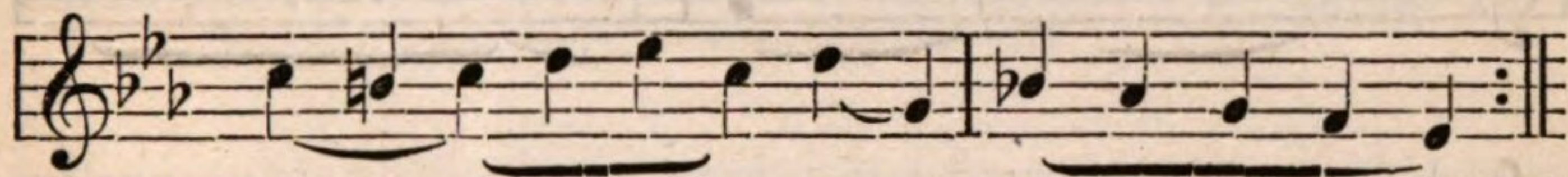
12. Liebster Jesu, wir sind hier.

13. Machs mit mir, Gott.

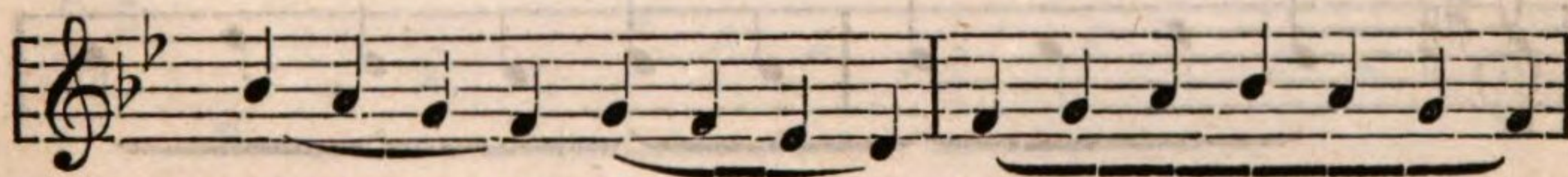
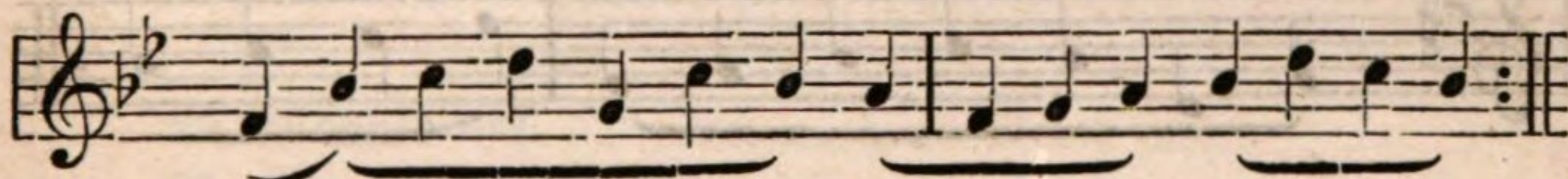
14. Marter Christi.



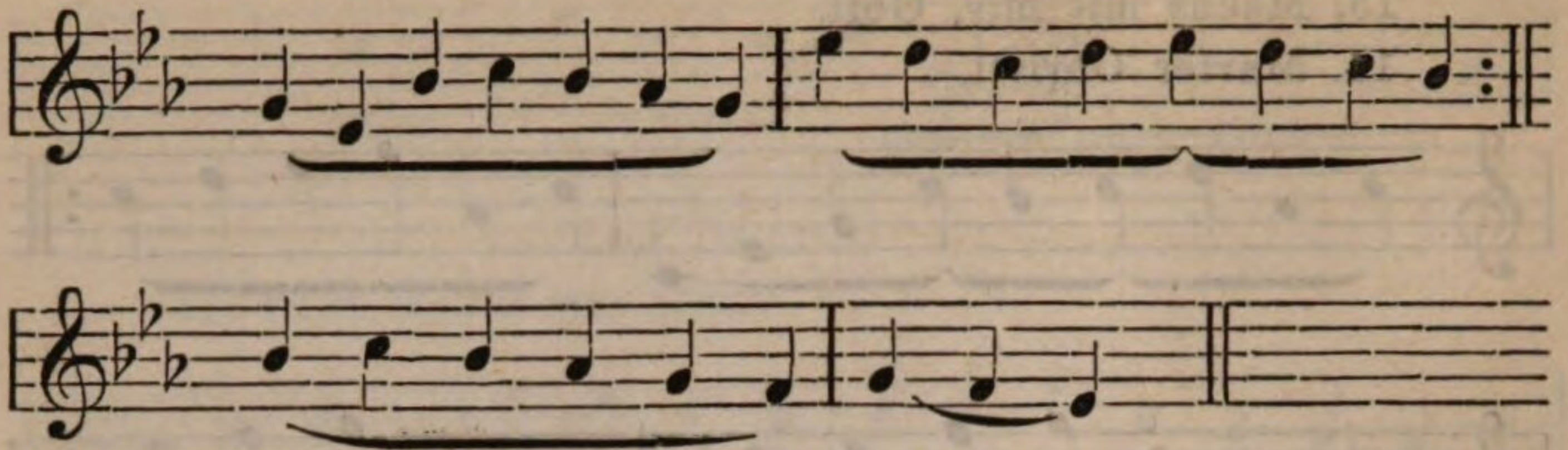
15. Meine Hoffnung.



16. Mein Herzens-Jesu.

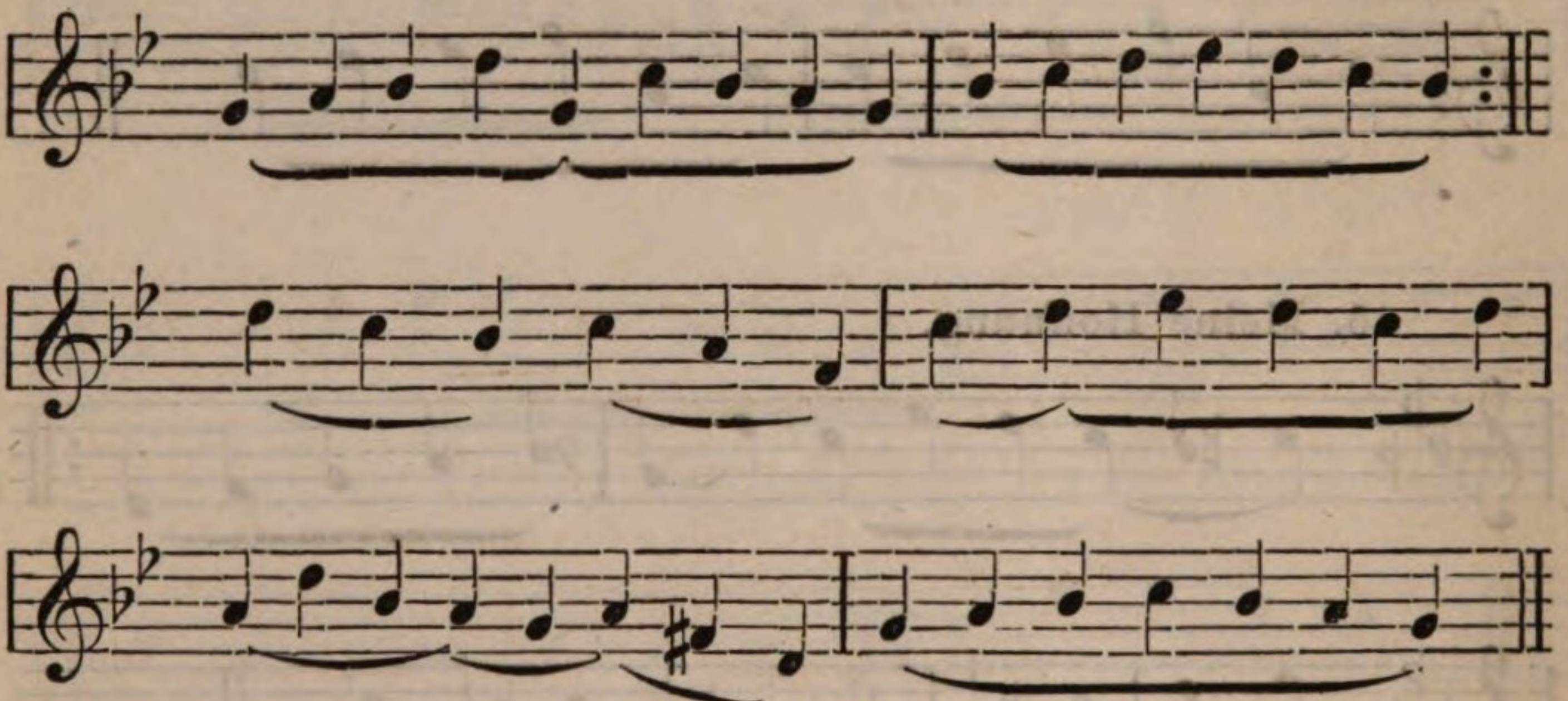


17. Morgenglanz.



18. Nun freut euch.

19. O du Liebe meiner Liebe.



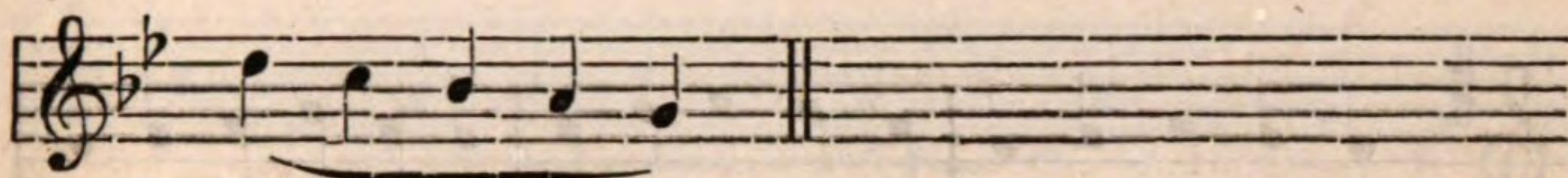
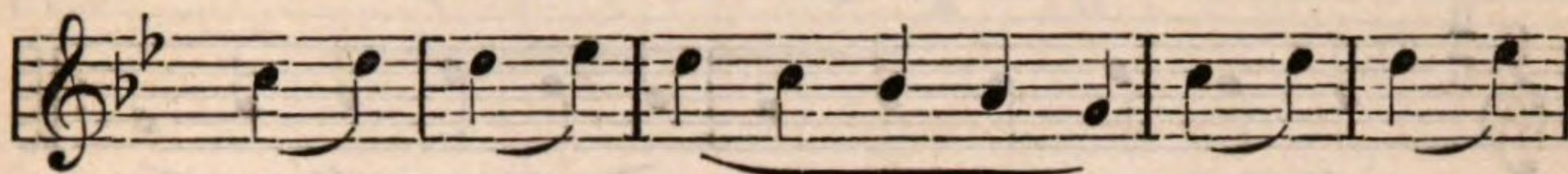
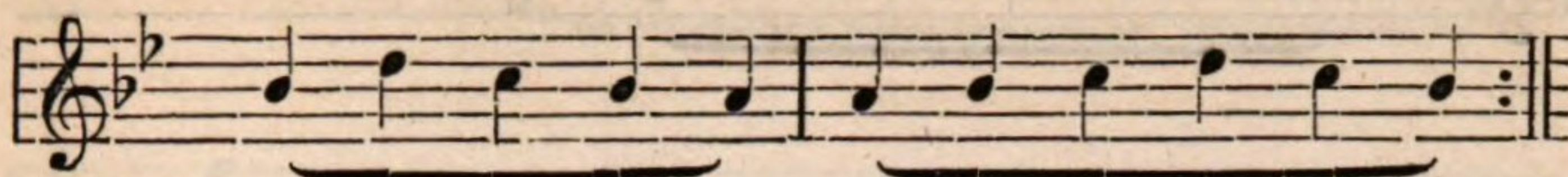
20. O Ewigkeit.

21. Ruhe ist das beste Gut.

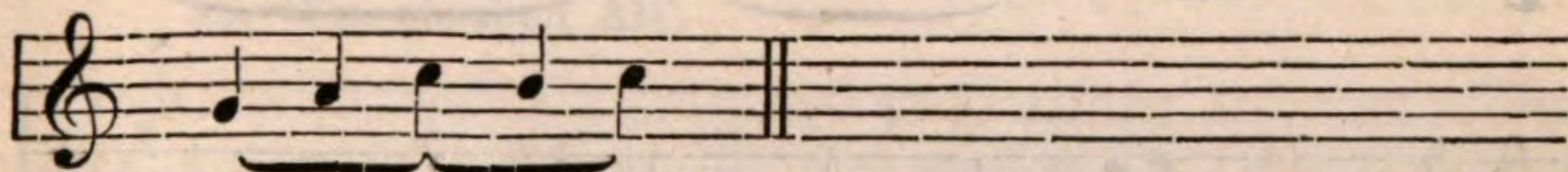
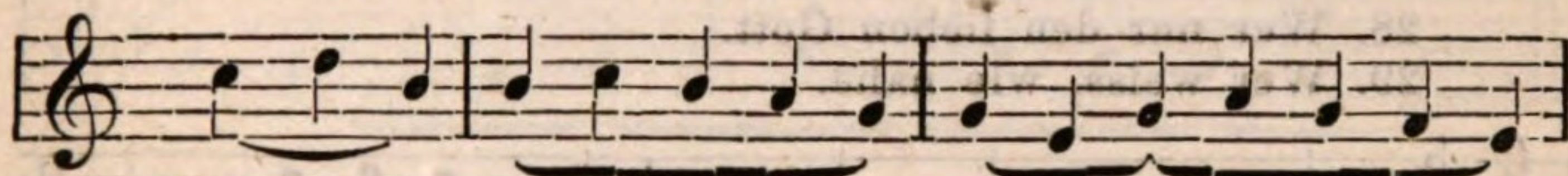
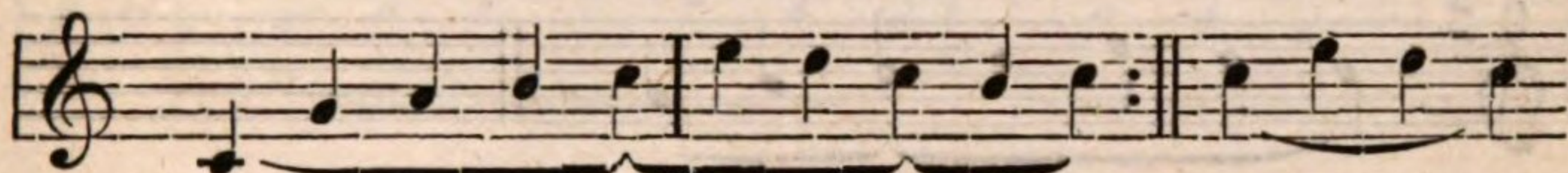


22. Schmücke dich.

23. So gehst du nun.

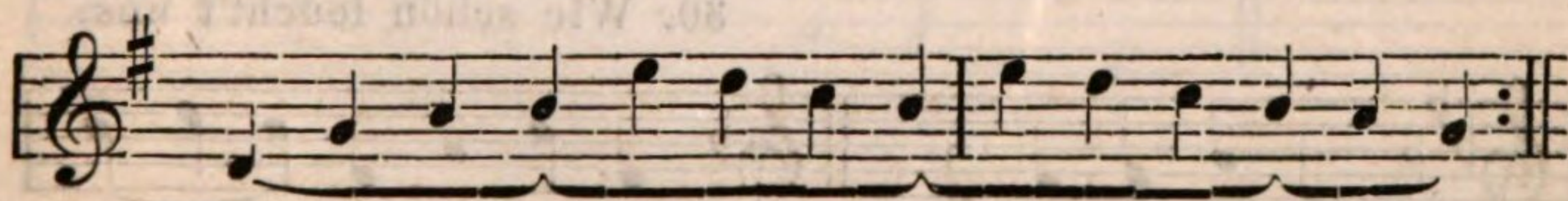


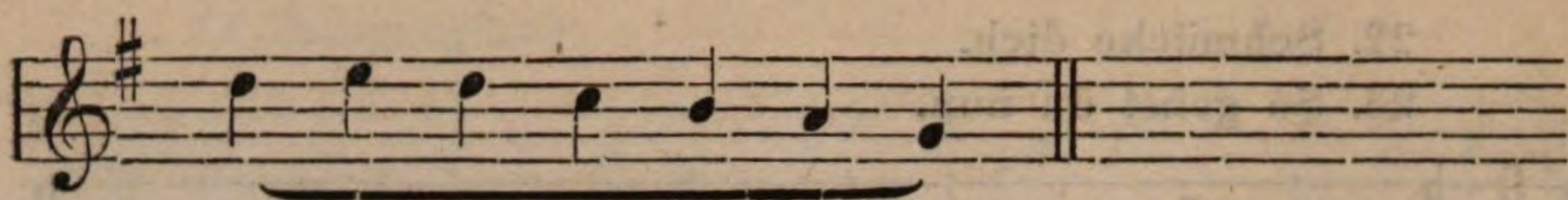
24. Valet will ich dir geben.



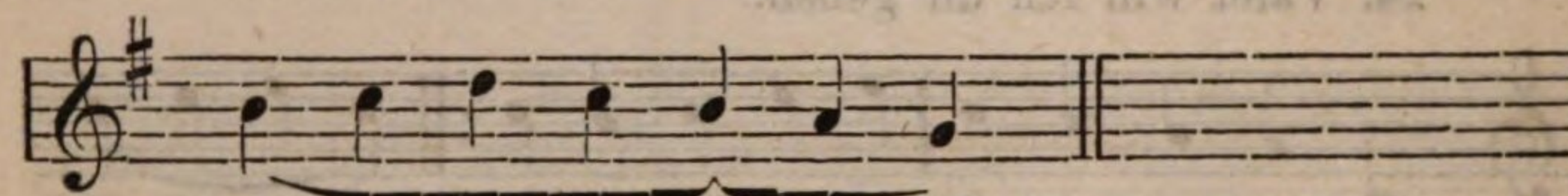
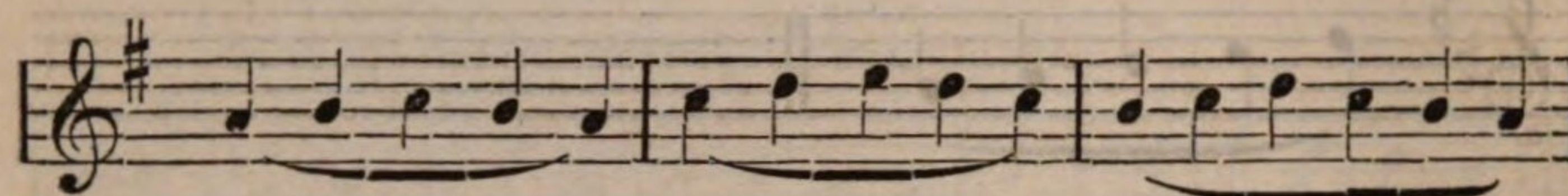
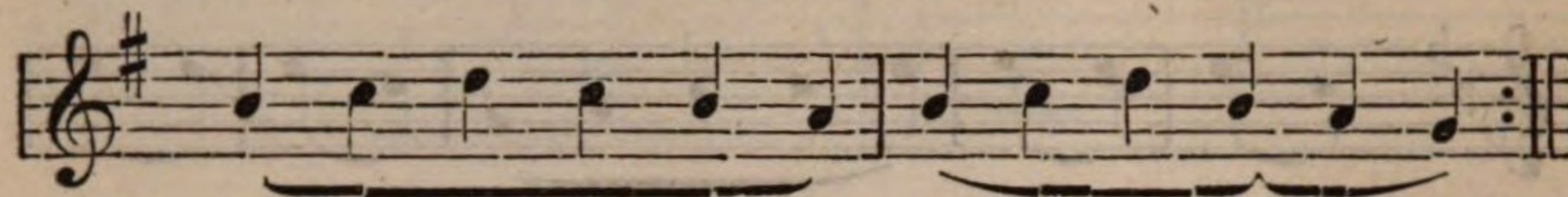
25. Wachet auf.

26. Was Gott thut.



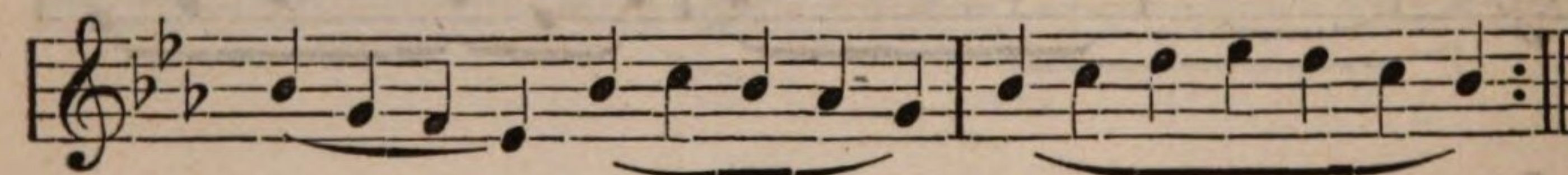


27. Werde munter.

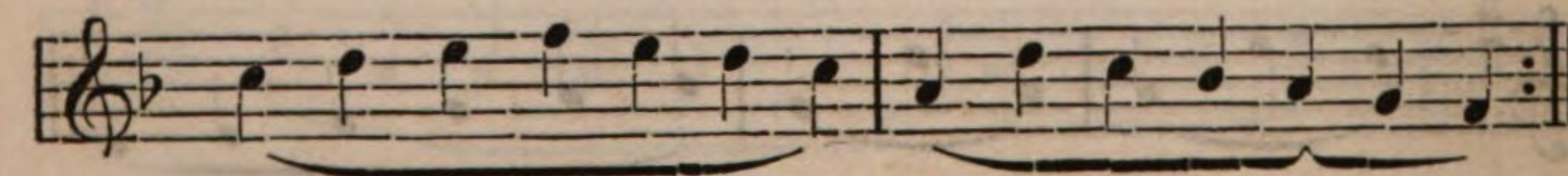


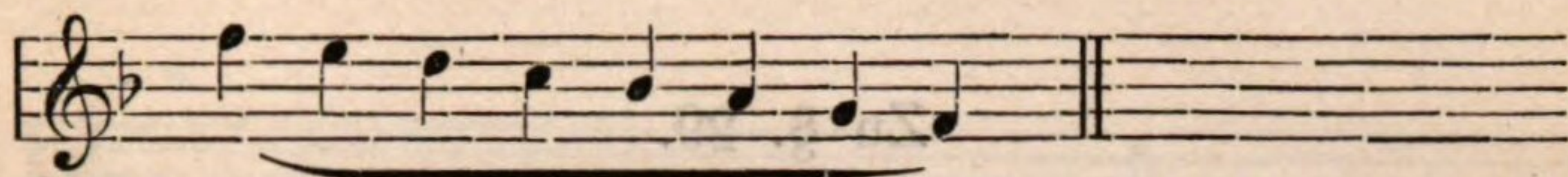
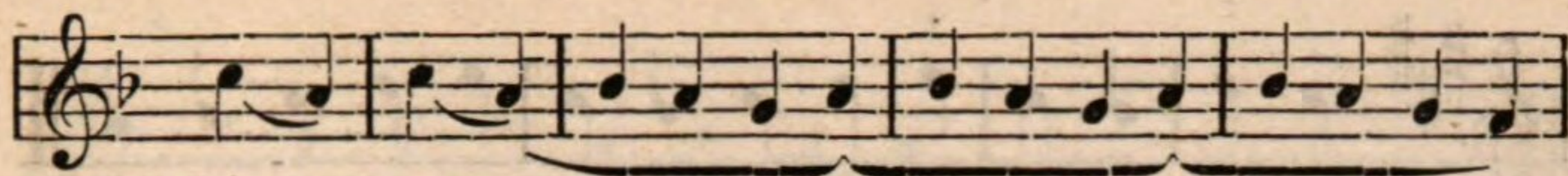
28. Wer nur den lieben Gott.

29. Wer weiss, wie nahe.

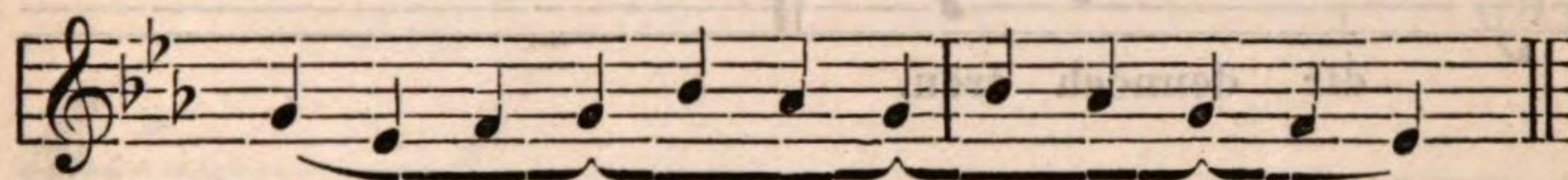
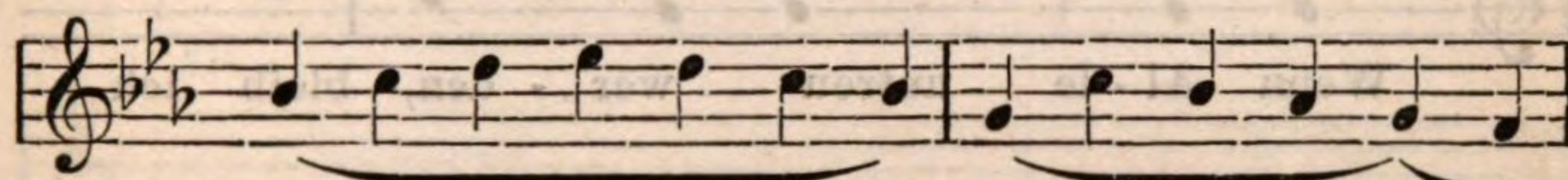
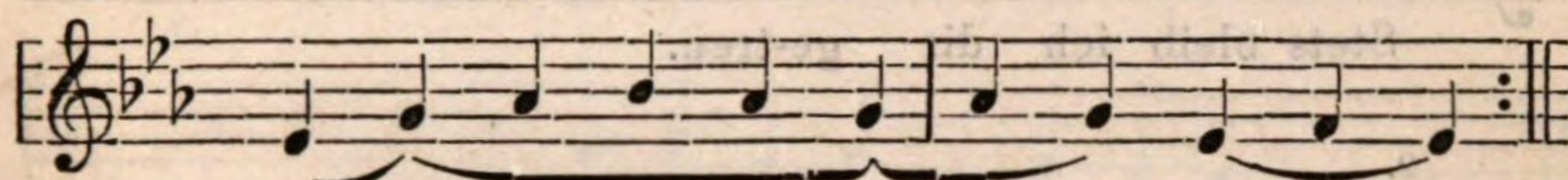


30. Wie schön leucht't uns.

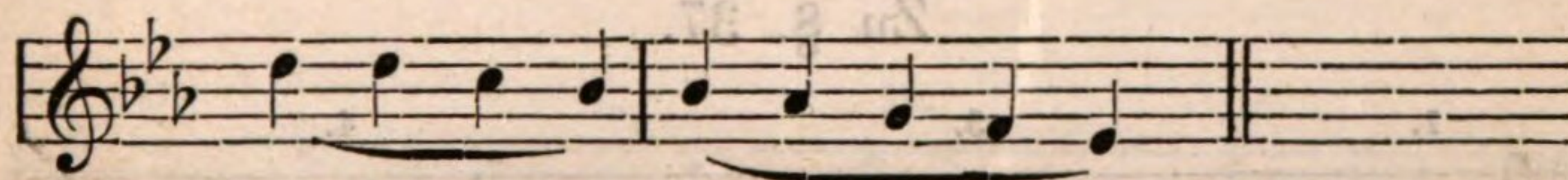
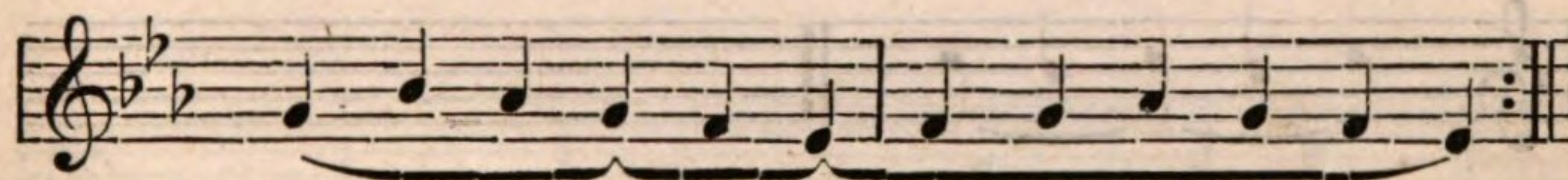




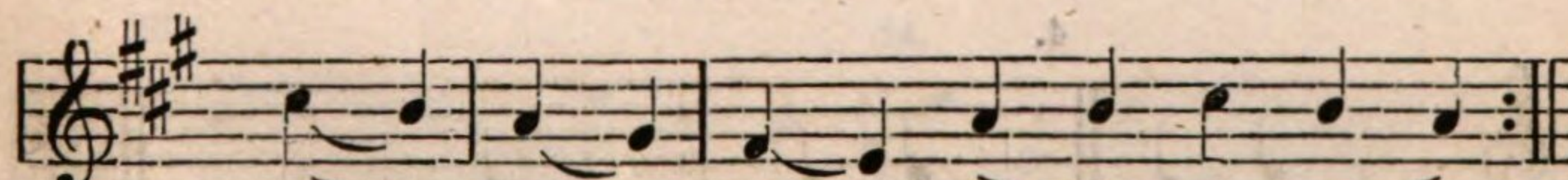
31. Wie soll ich dich empfangen.

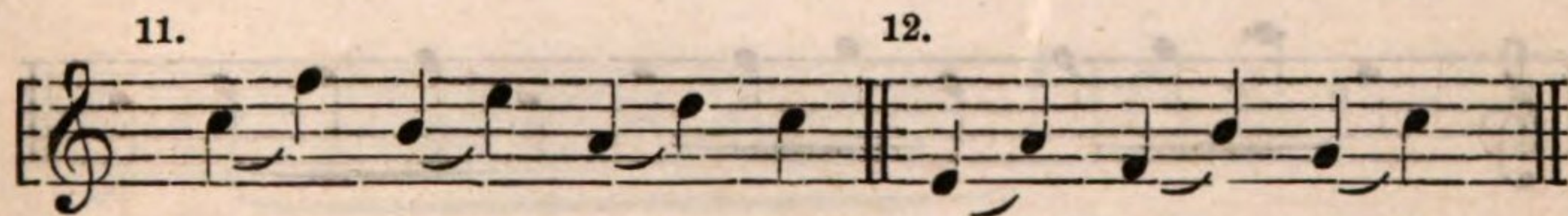
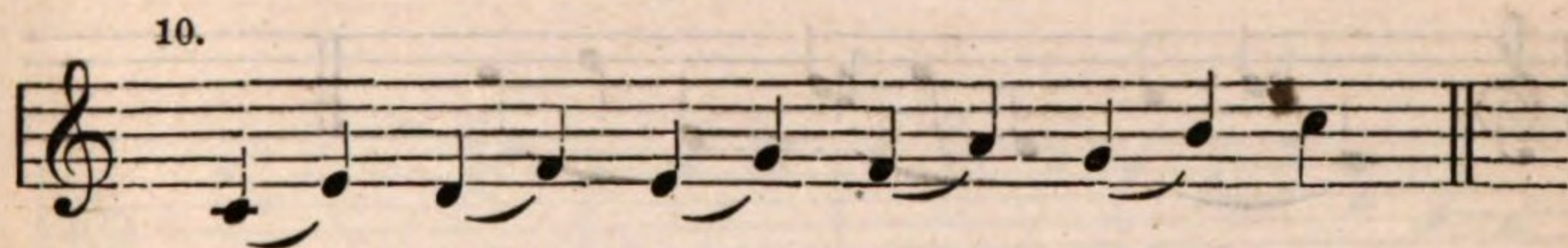
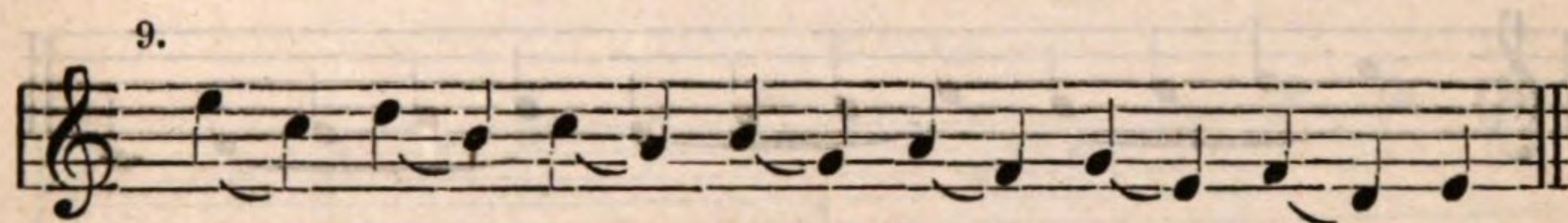
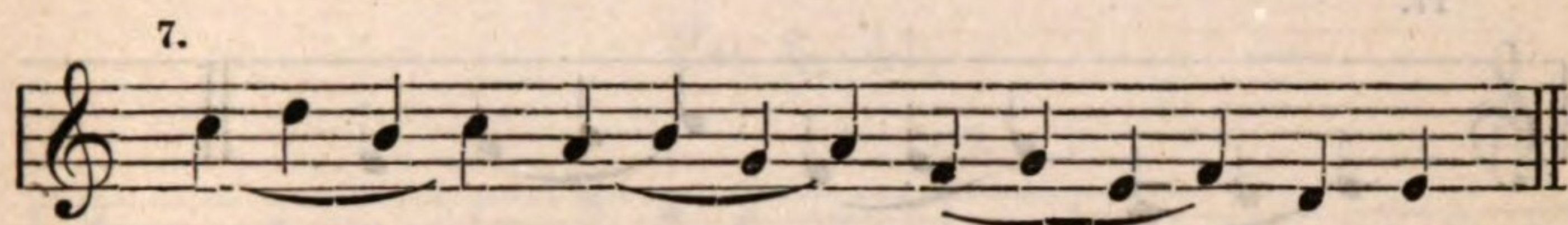
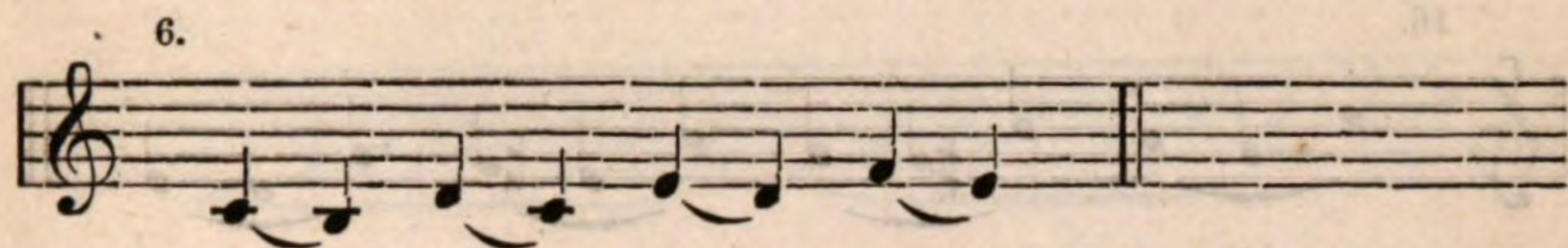
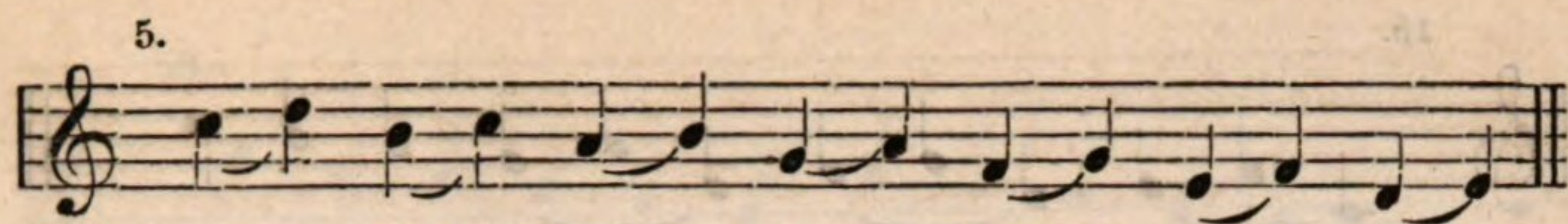


32. Wir glauben All'.

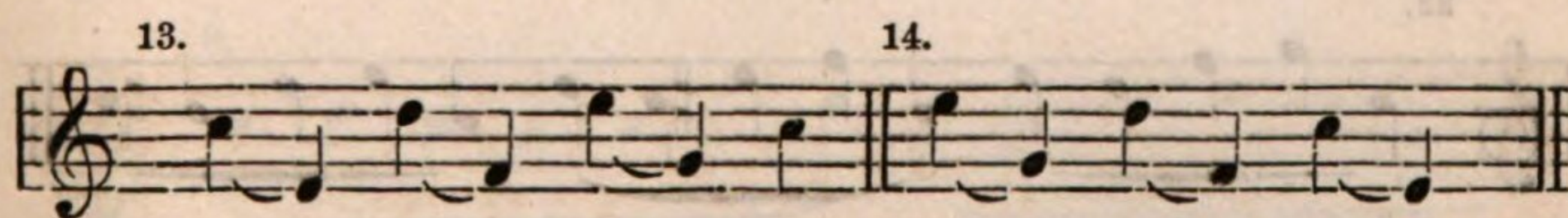


33. Wunderbarer König.

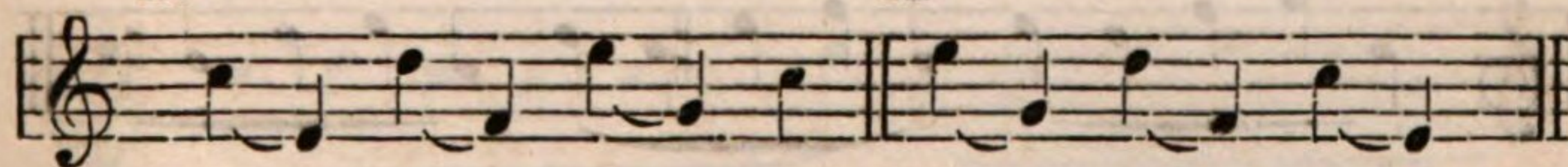




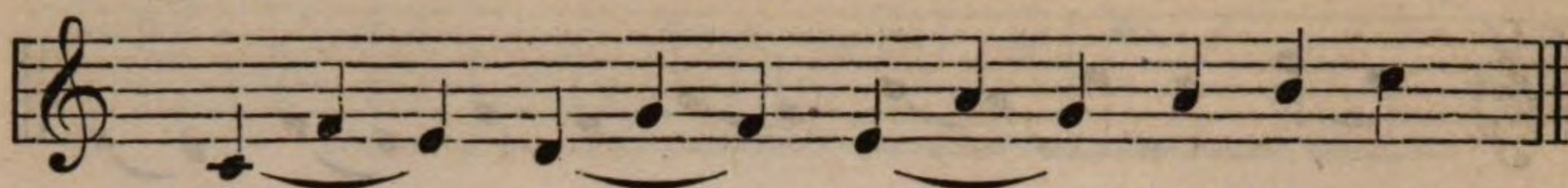
12.



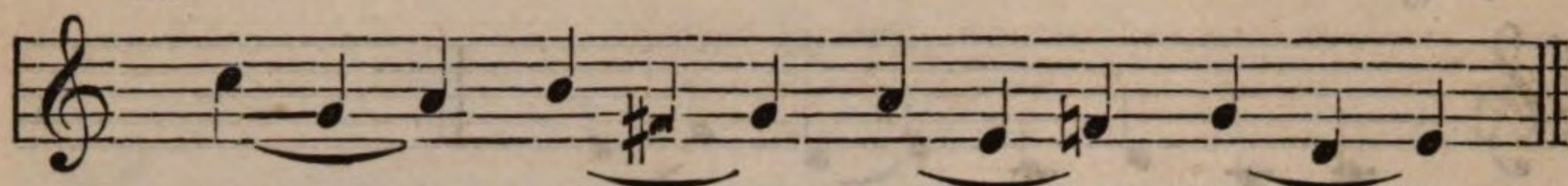
14.



15.



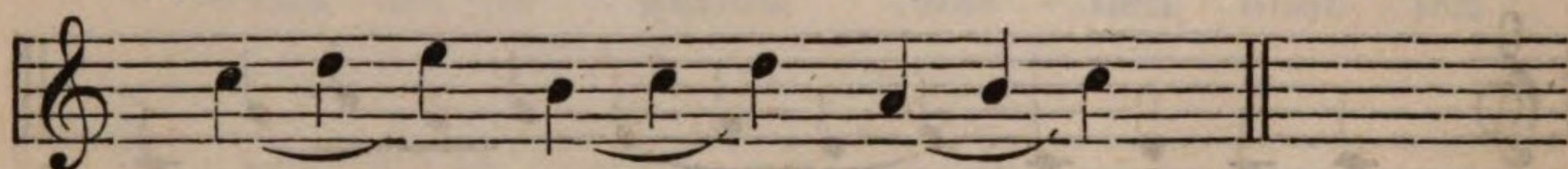
16.



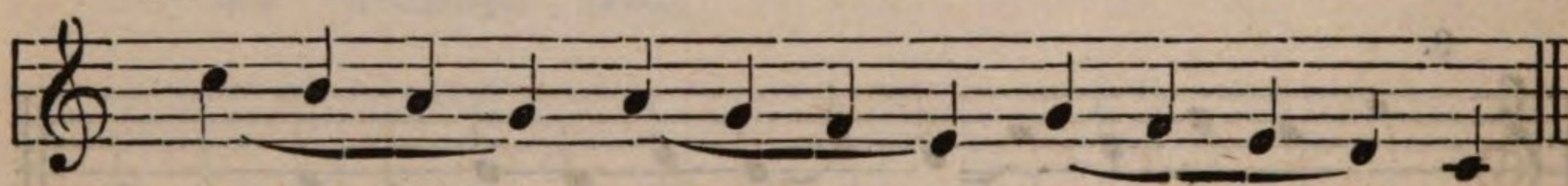
17.



18.



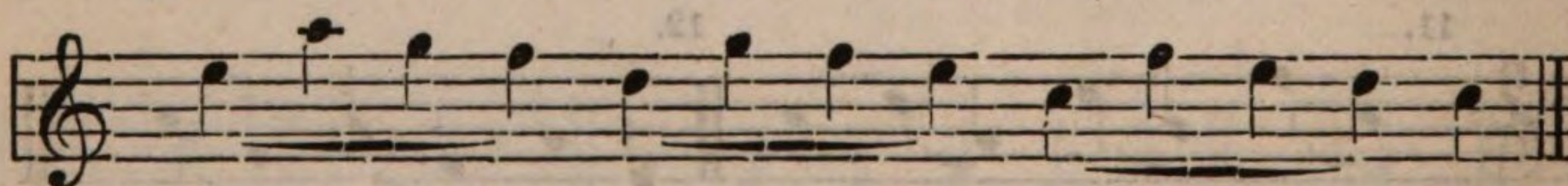
19.



20.



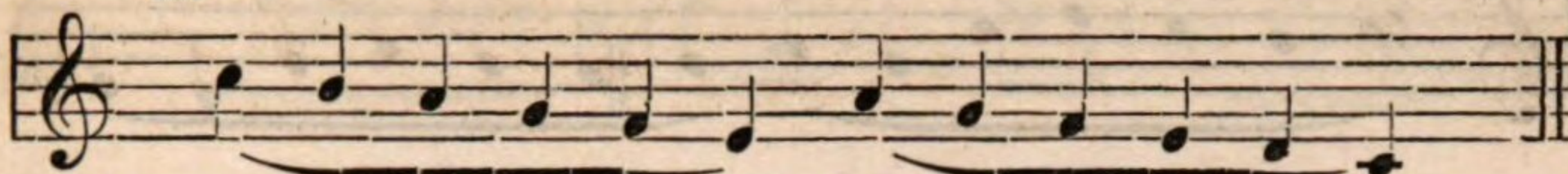
21.



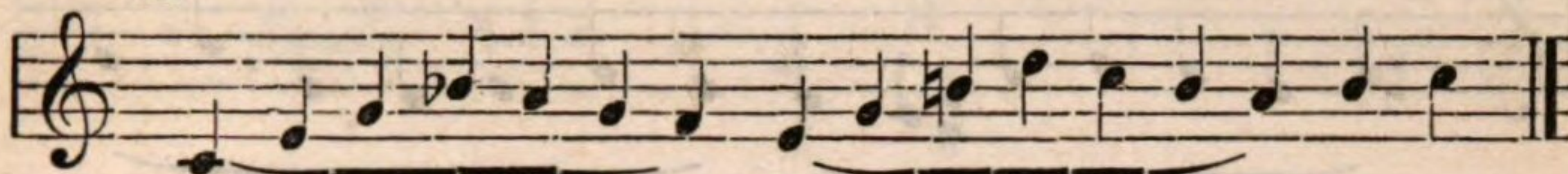
22.



23.



23.

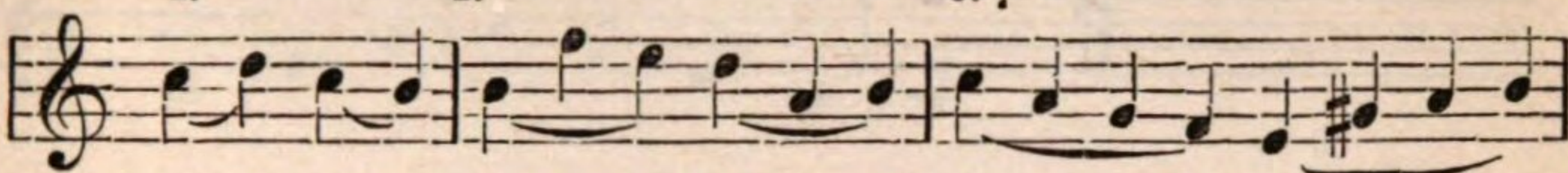


Zu §. 41.

1.

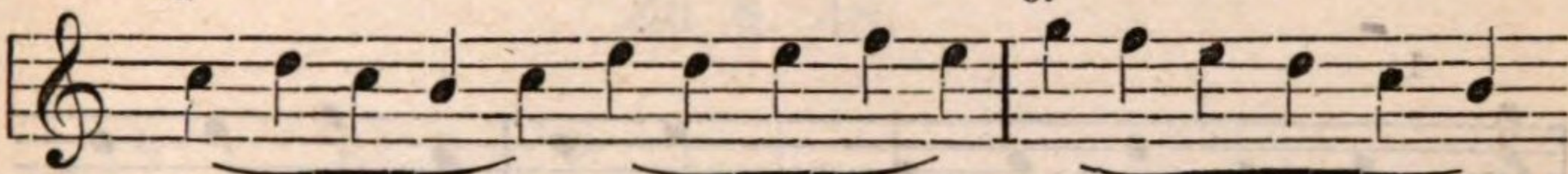
2.

3.

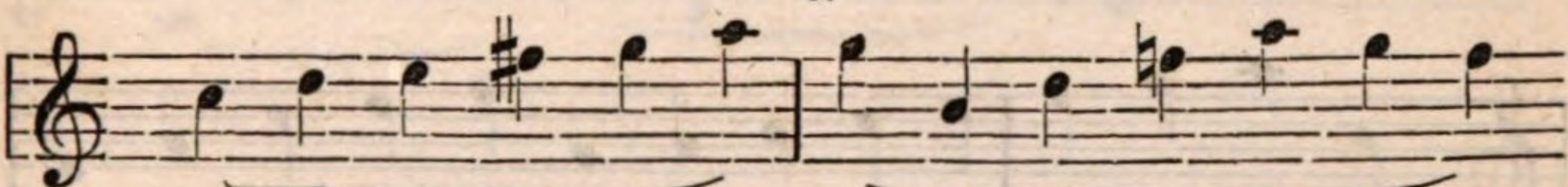


4.

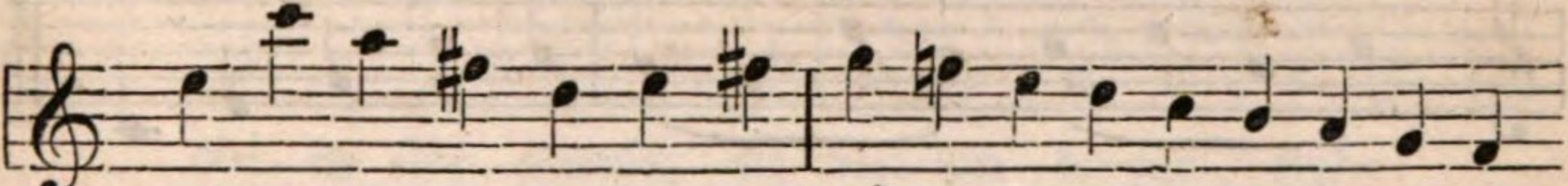
5.



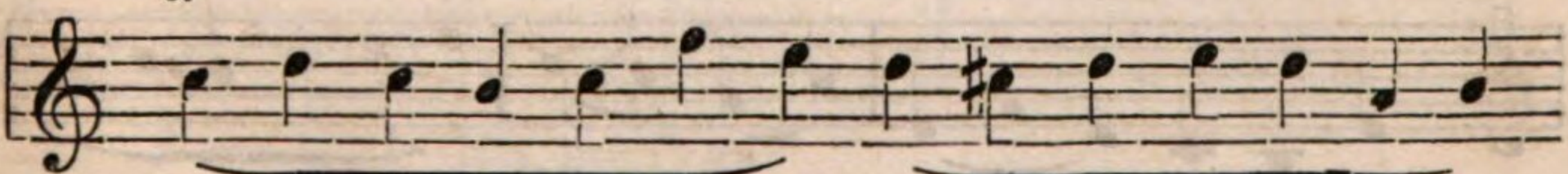
6.



7.

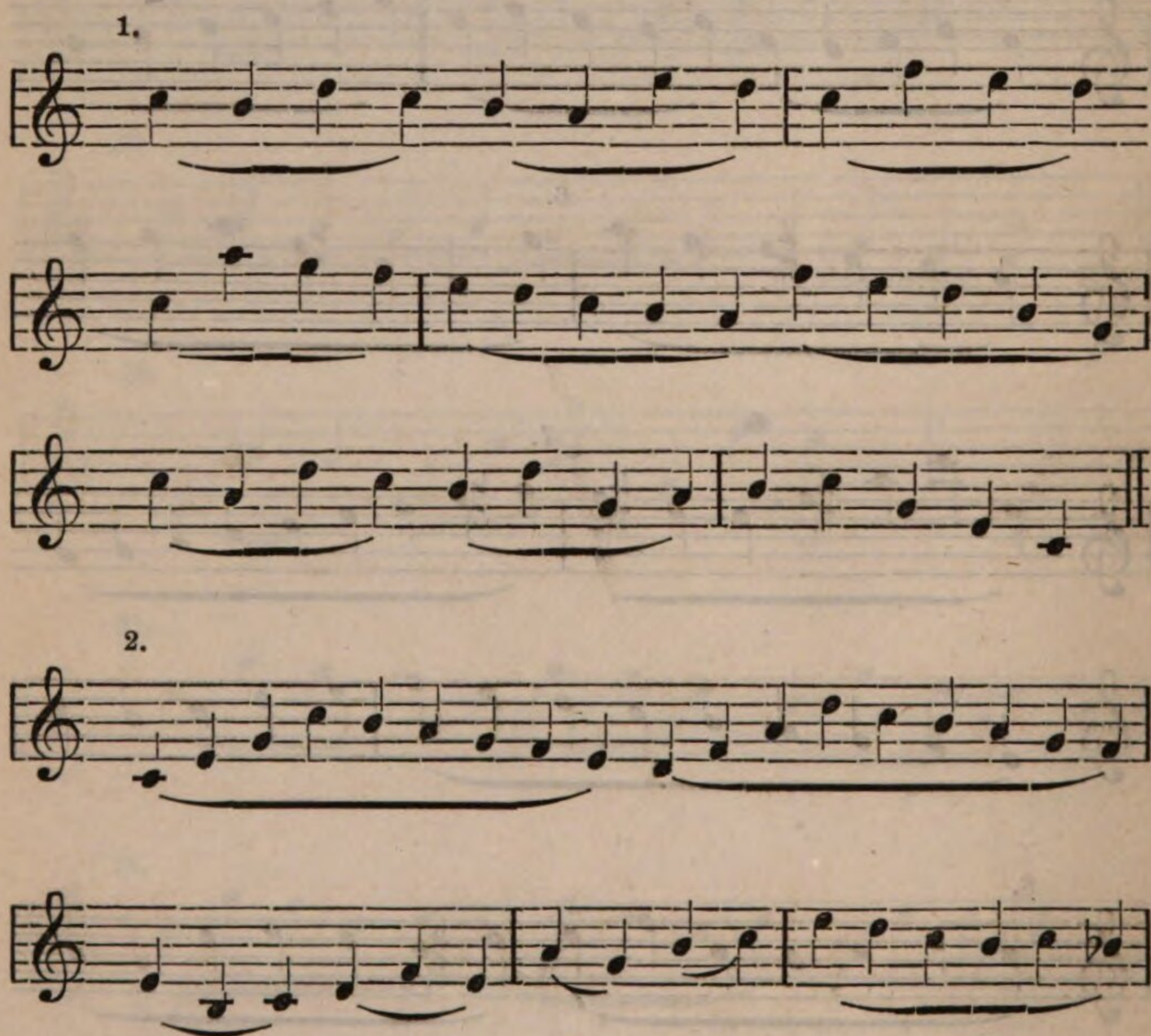


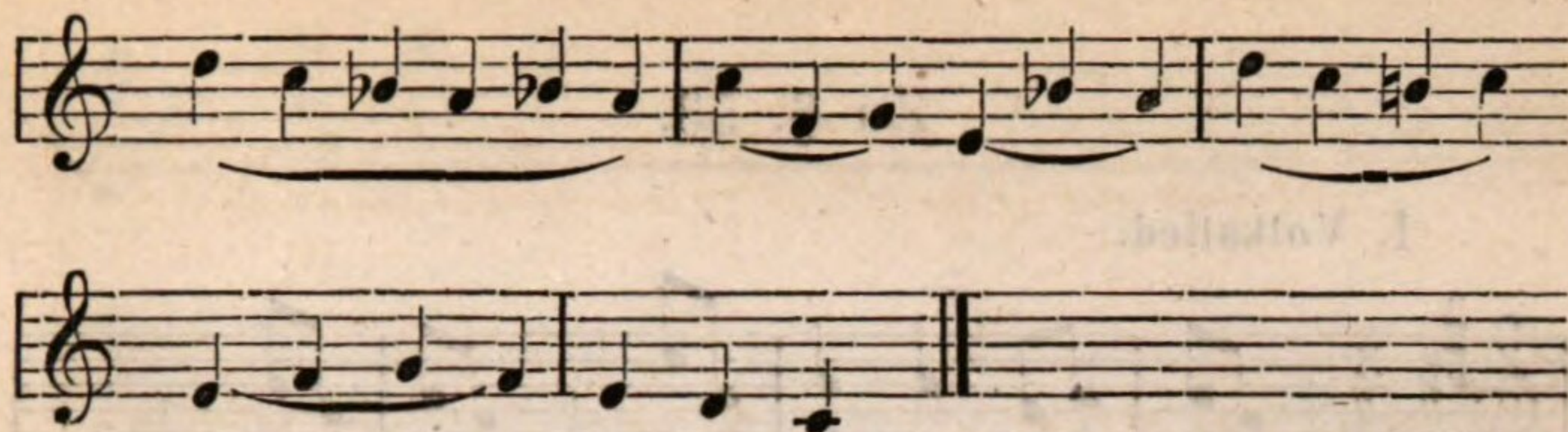
8.



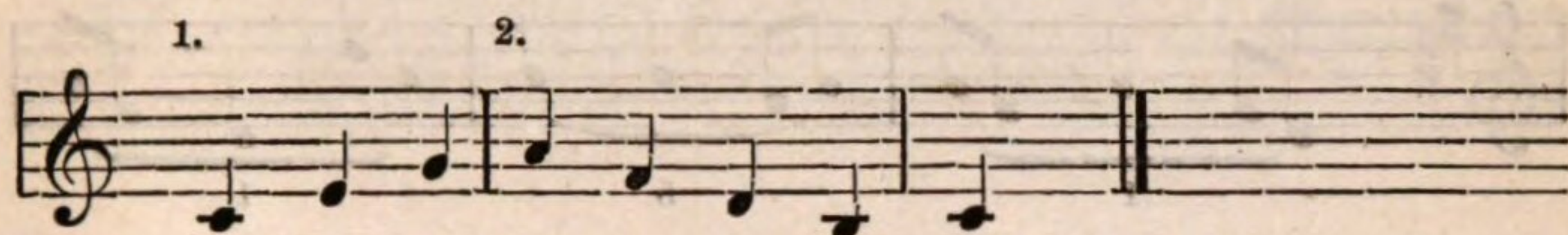


Zu §. 44.

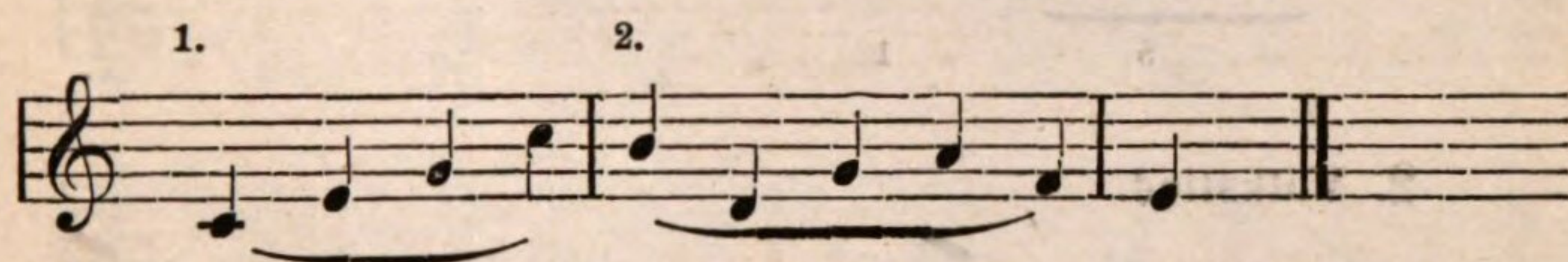




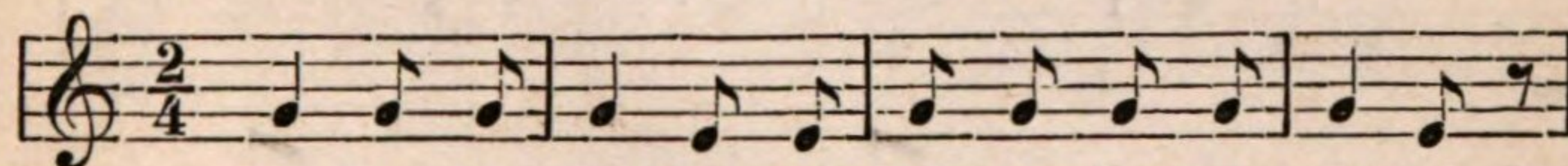
Zu §. 47.



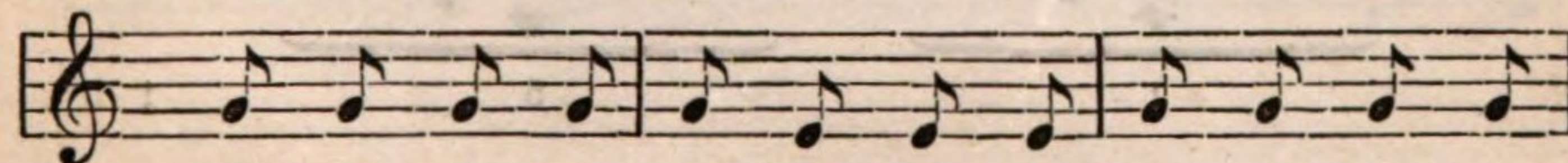
Zu §. 48.



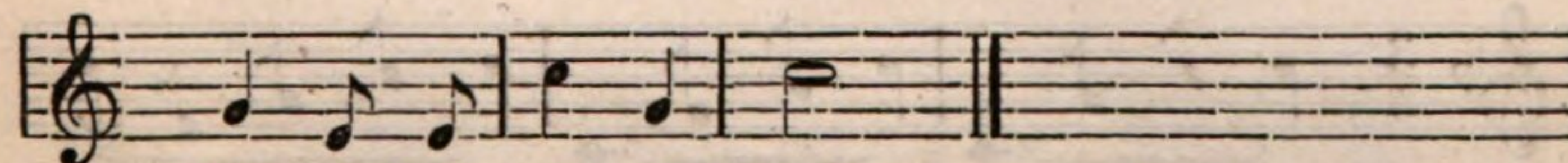
Zu §. 51.



Nix in der Grube, du bist ein bö-ser Bube!



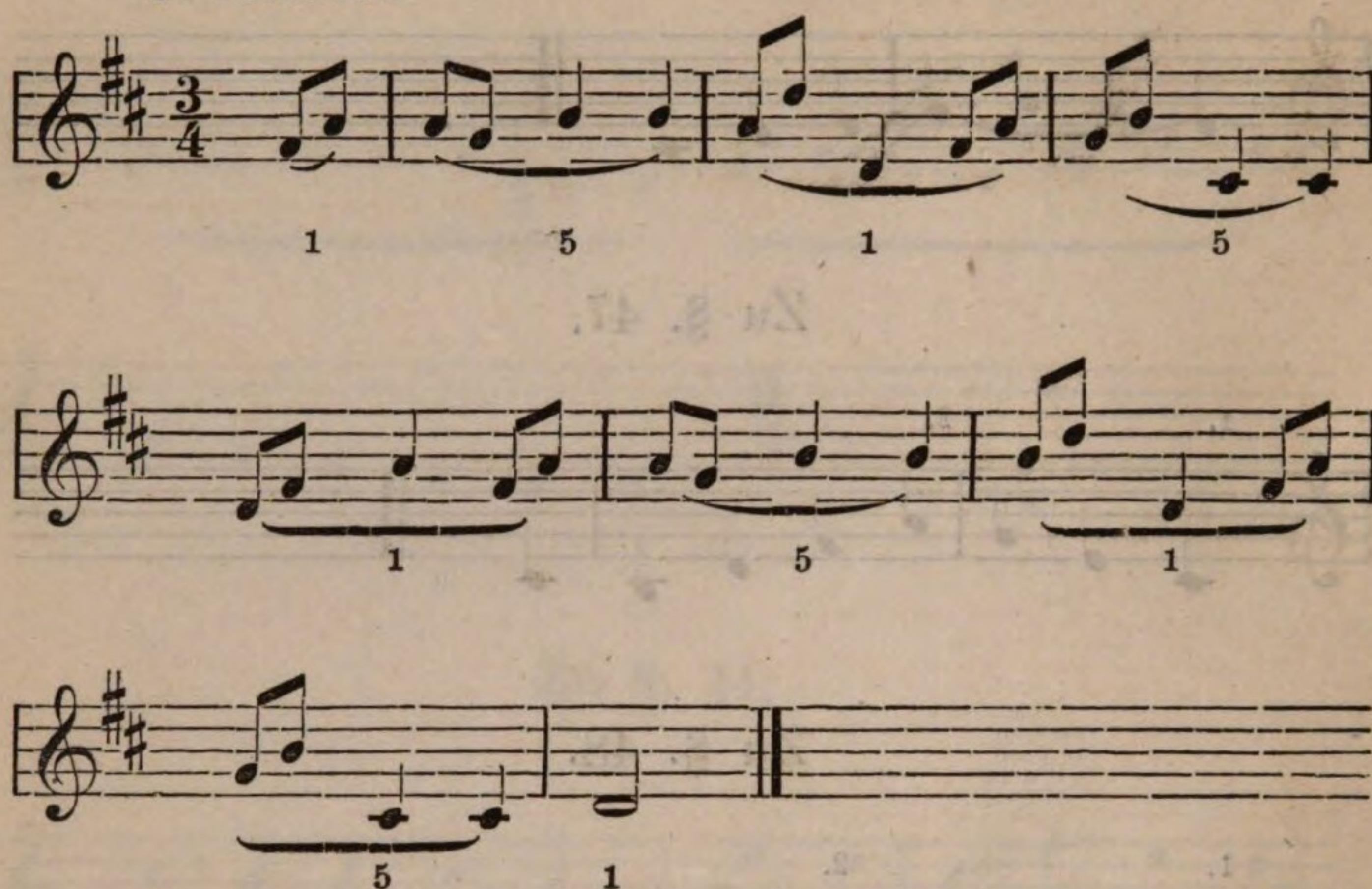
wasche dei-ne Bei-ne-lein mit sil-ber-gold-nen



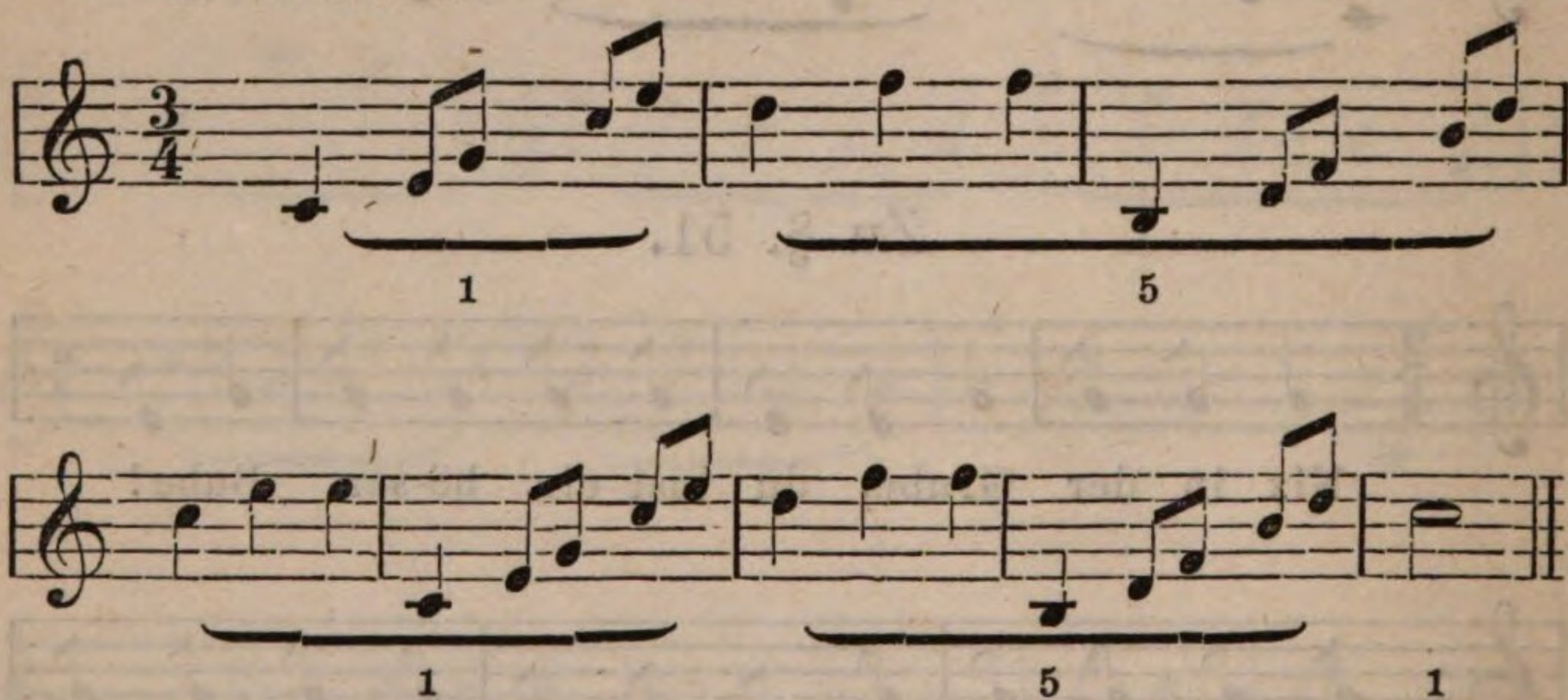
Sternelein! Nix greif' zu!

Zu §. 53.

1. Volkslied.

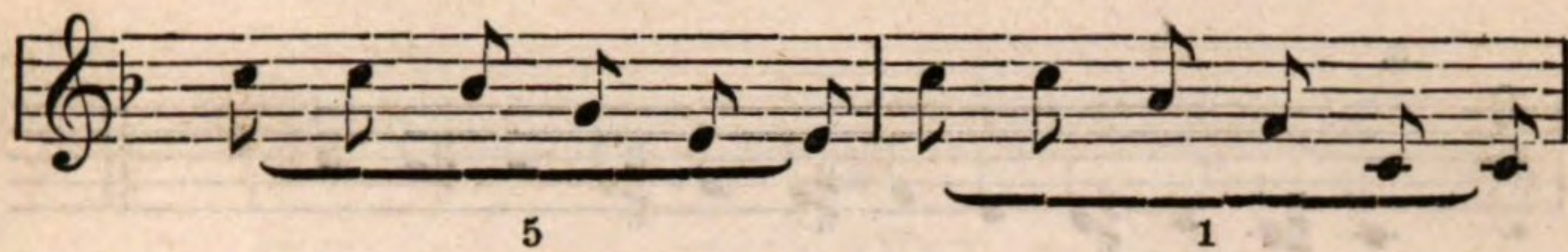
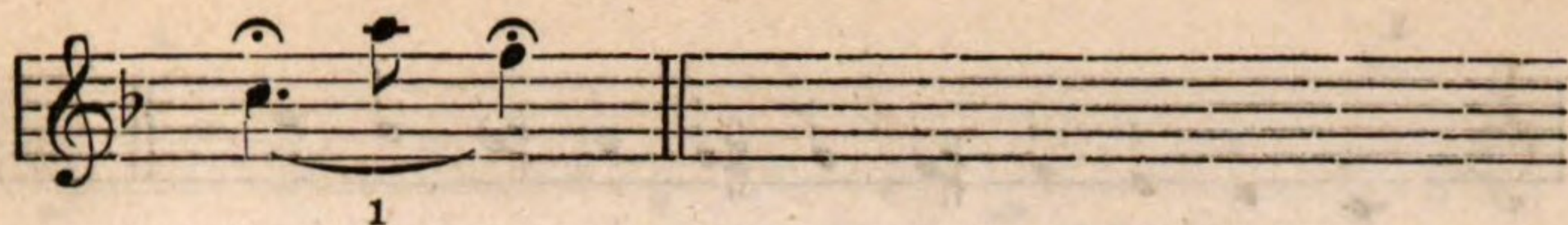


2. Volkslied.

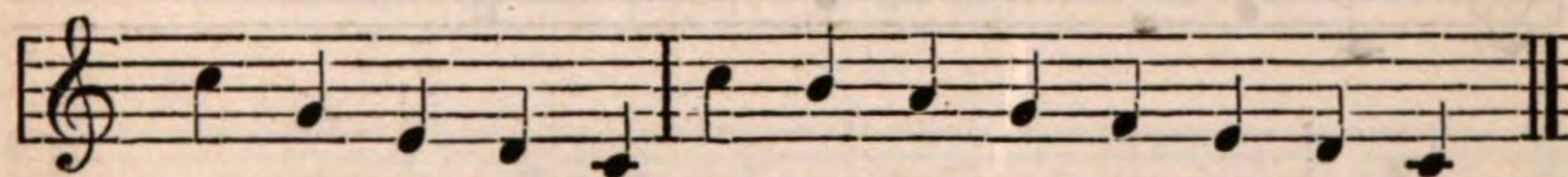
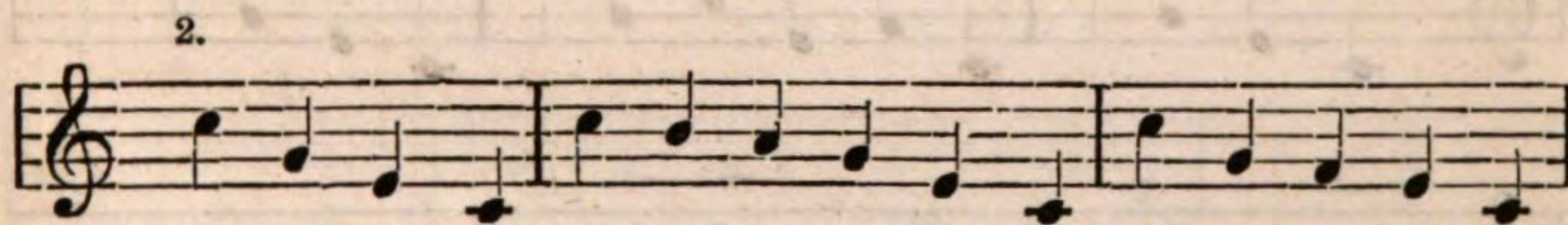
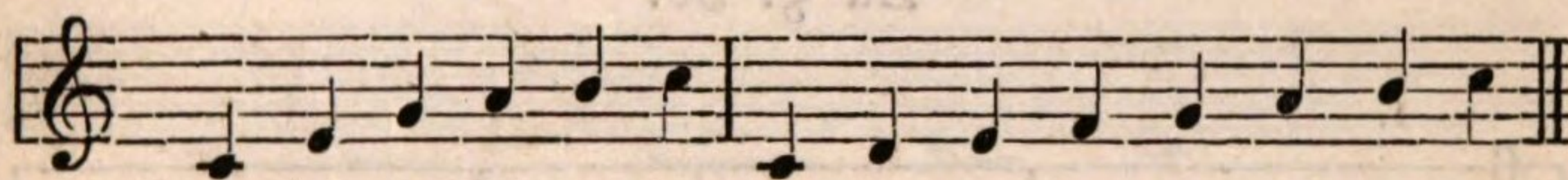
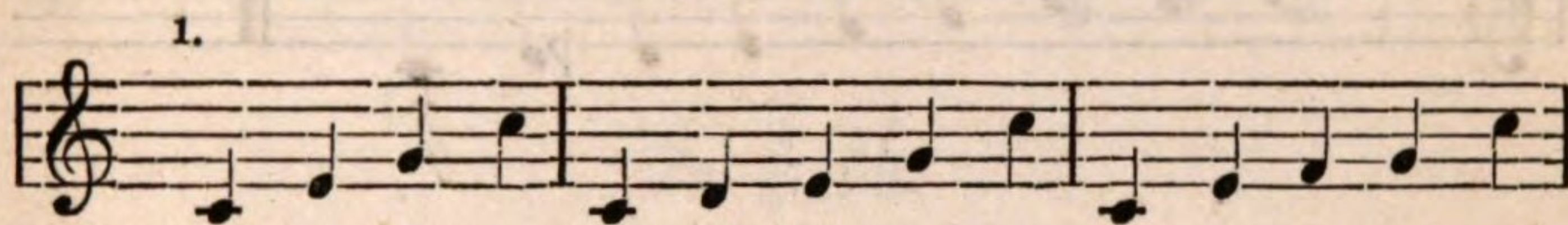


3. Volkslied.





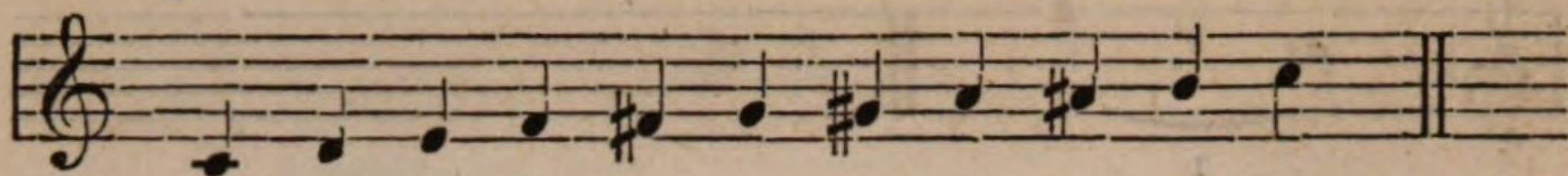
Zu §. 56.



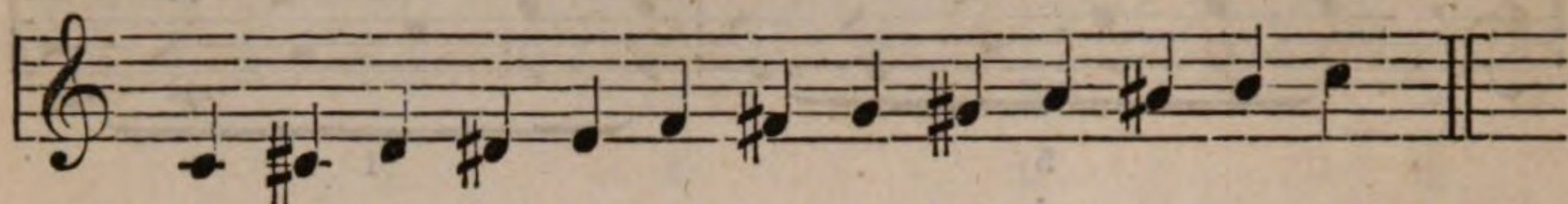
Zu §. 57.



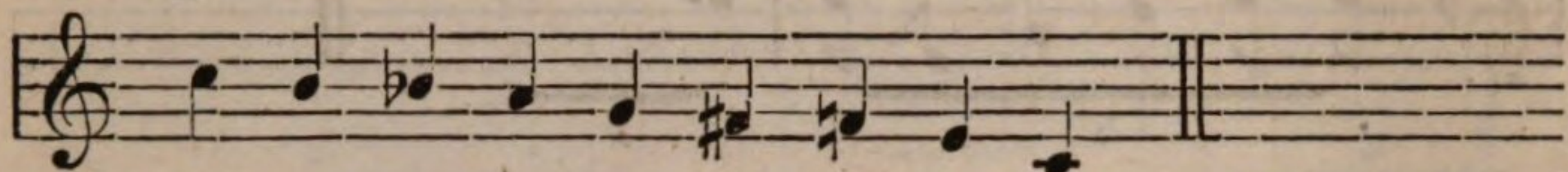
2.



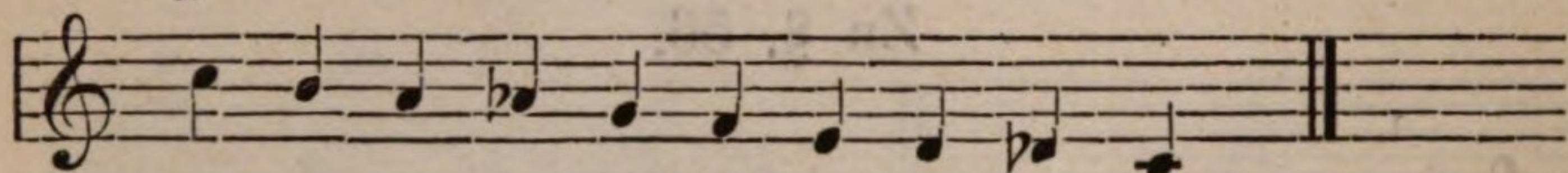
3.



4.

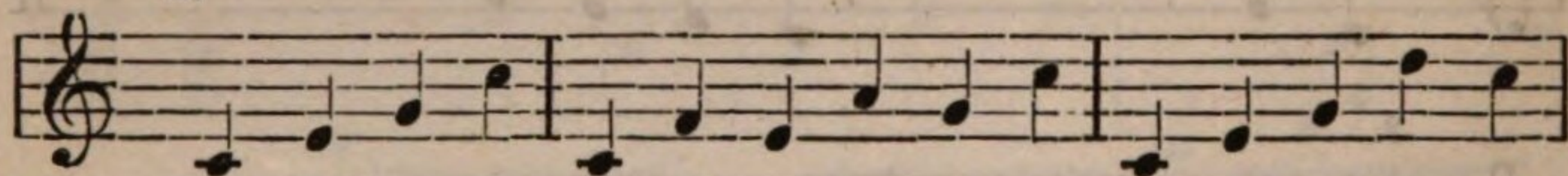


5.

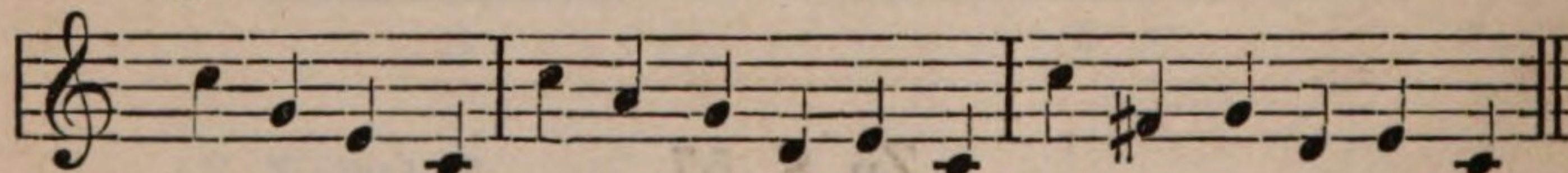


Zu §. 59.

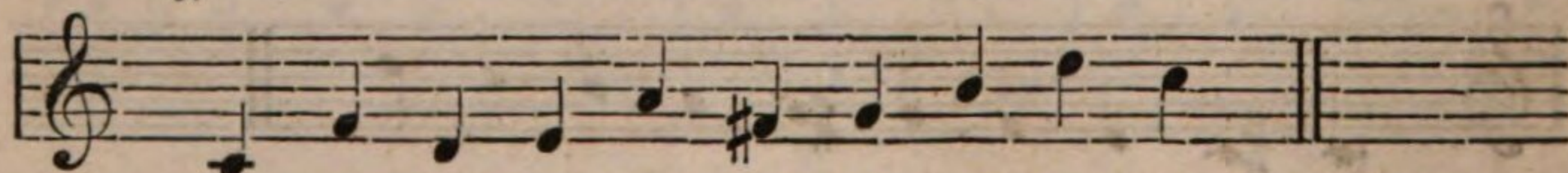
1.



2.

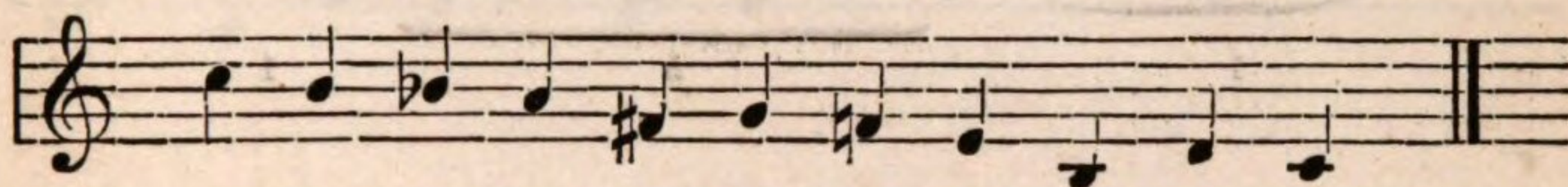


3.

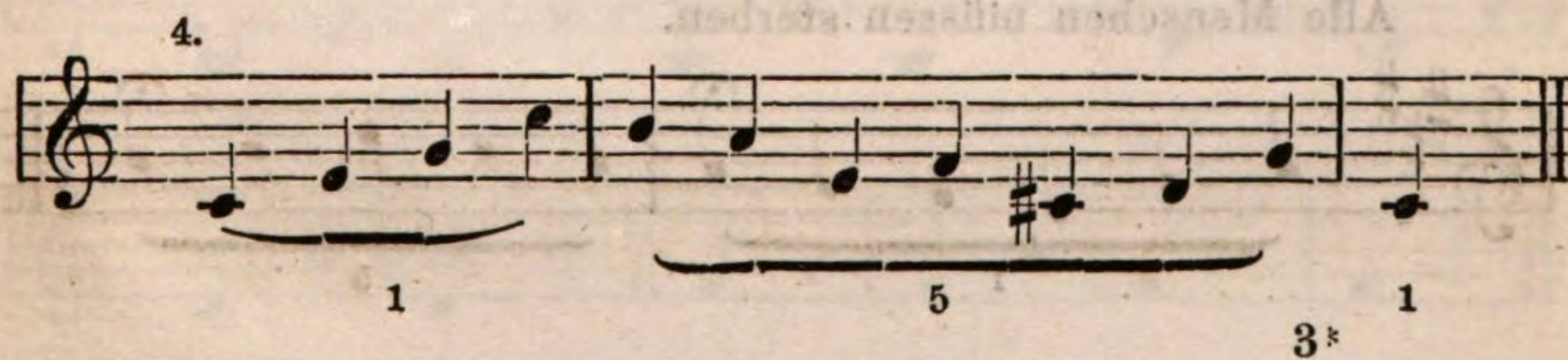


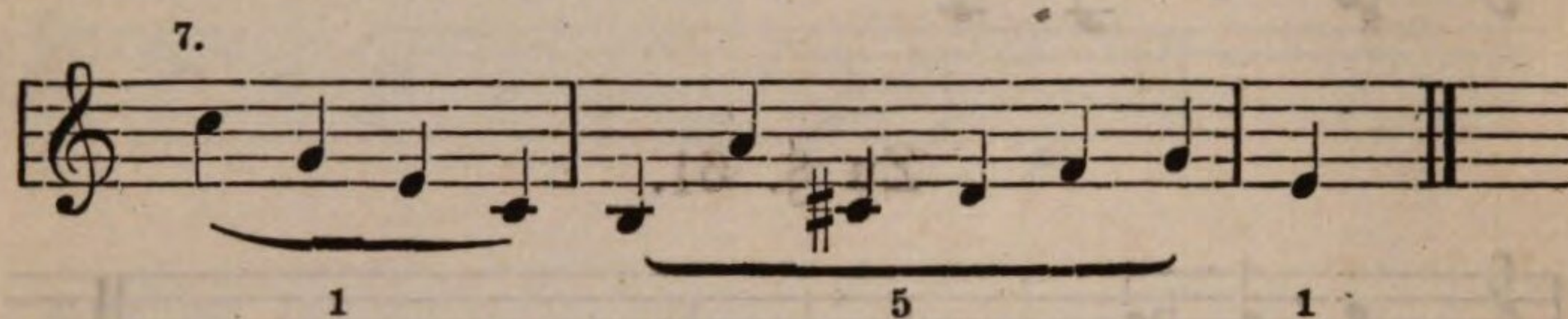
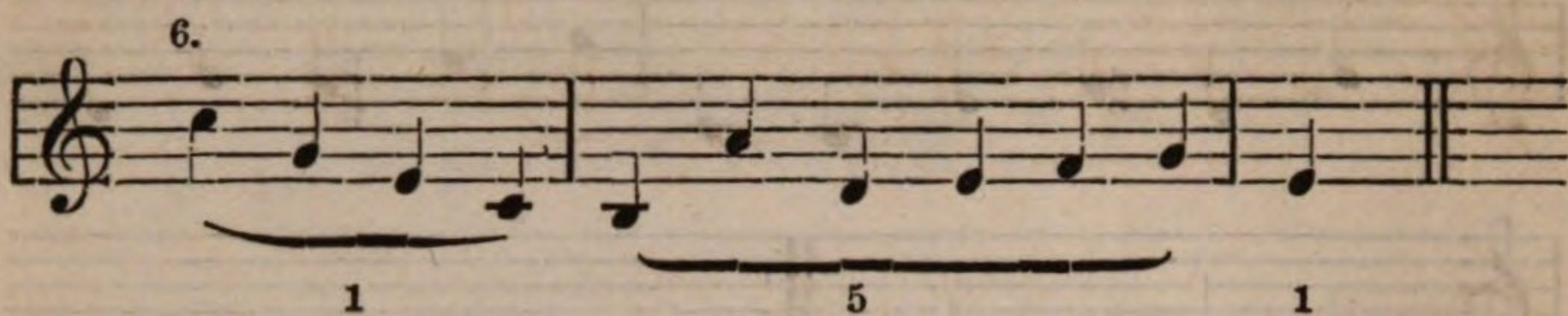
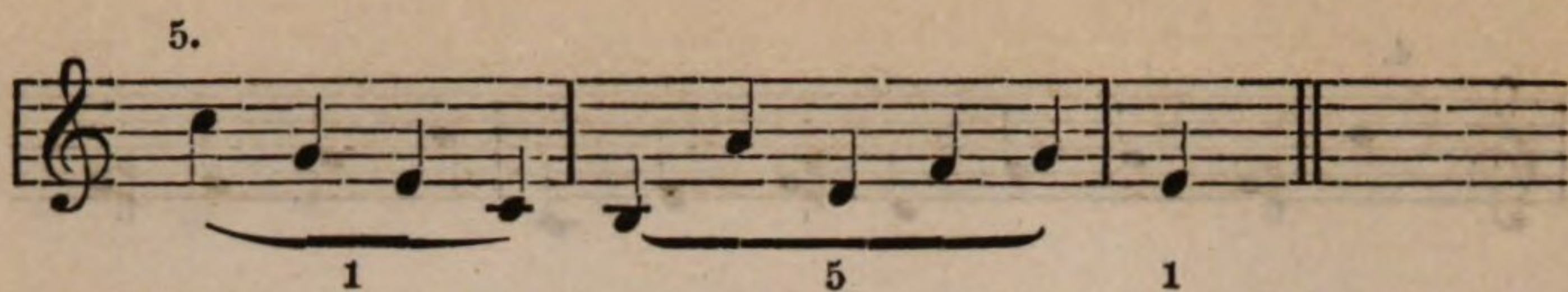


Zu §. 61.

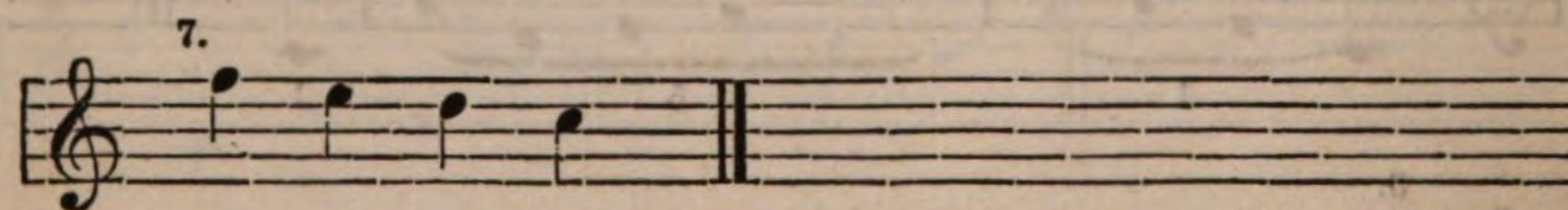
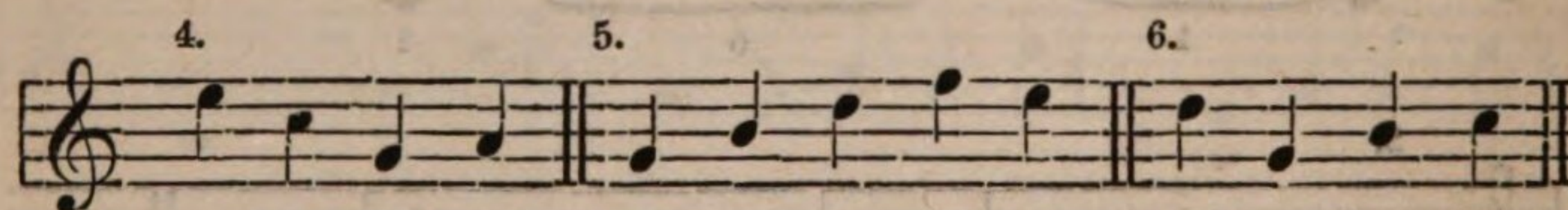
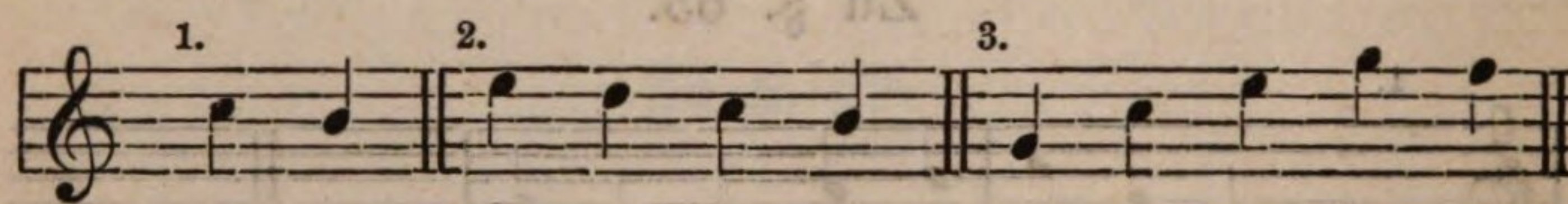


Zu §. 63.





Zu §. 66.



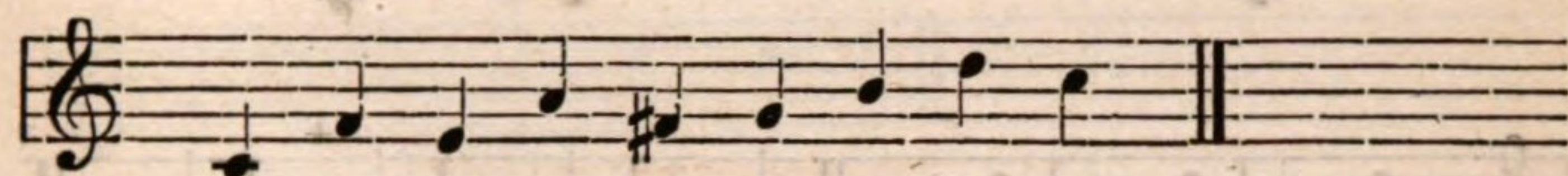
Zu §. 67.

Alle Menschen müssen sterben.





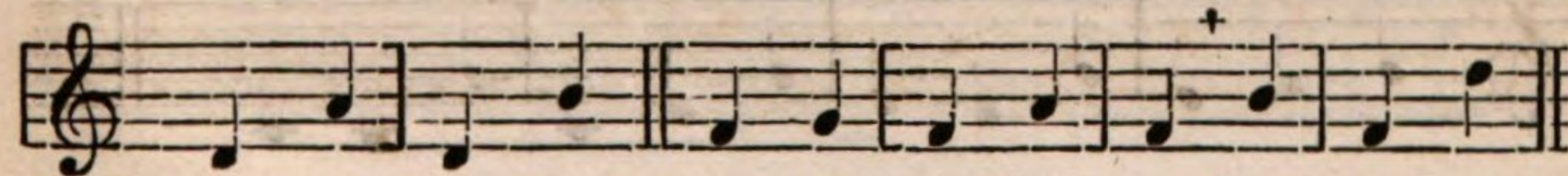
Zu §. 68.

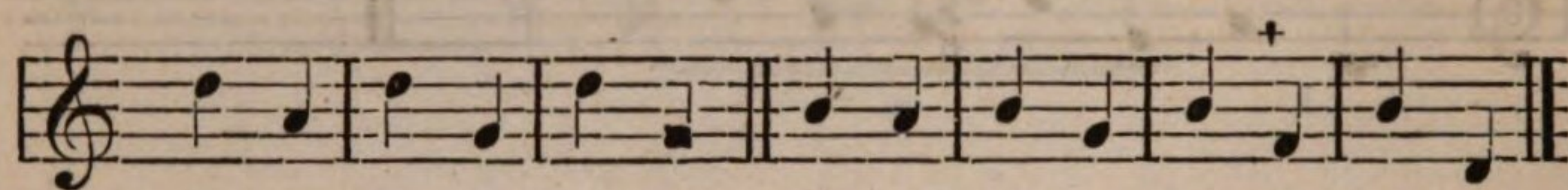
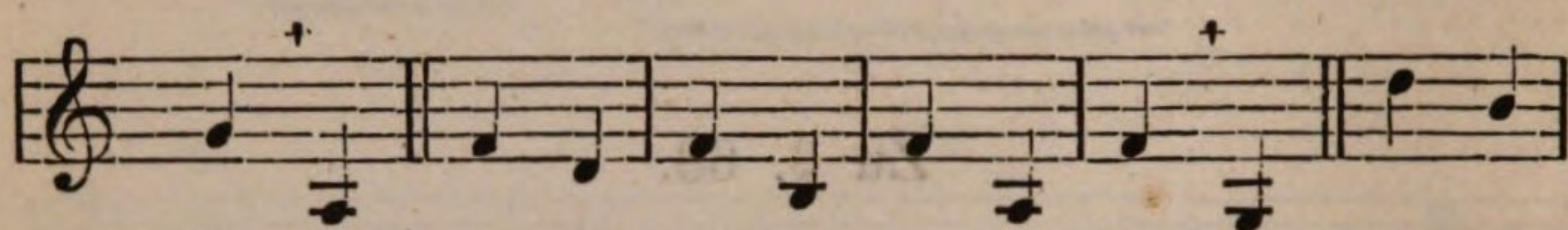
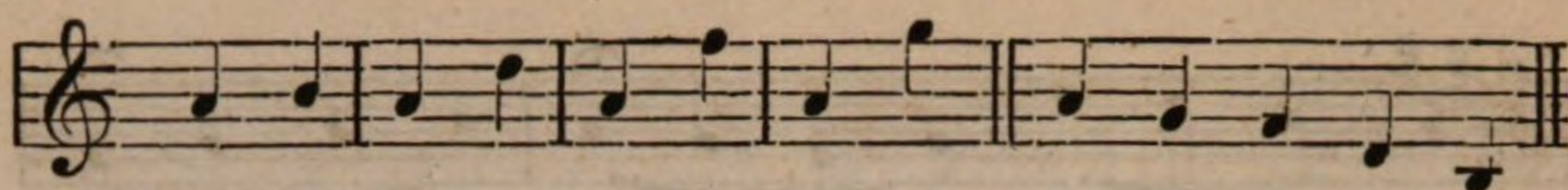


Zu §. 72.

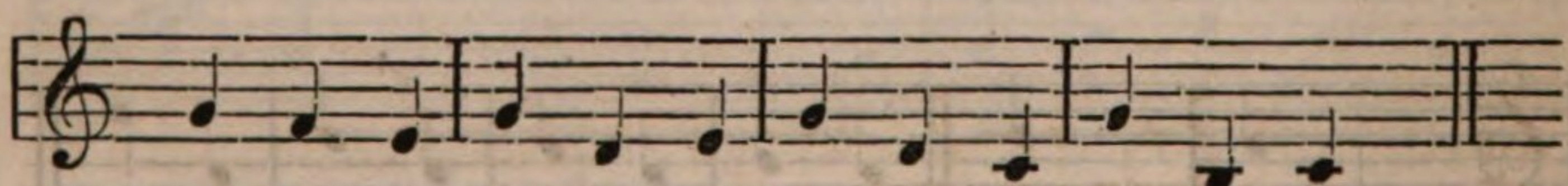
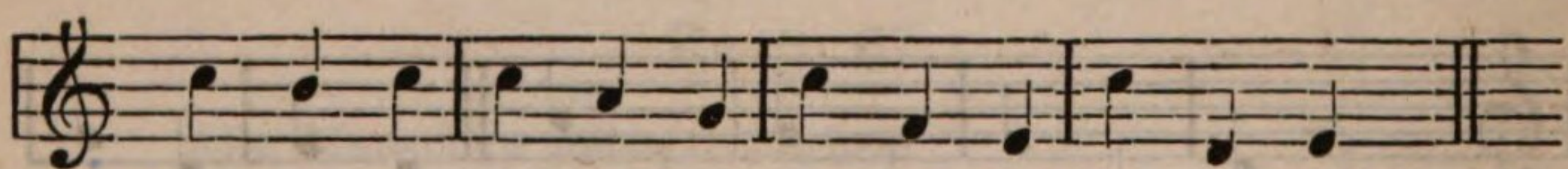
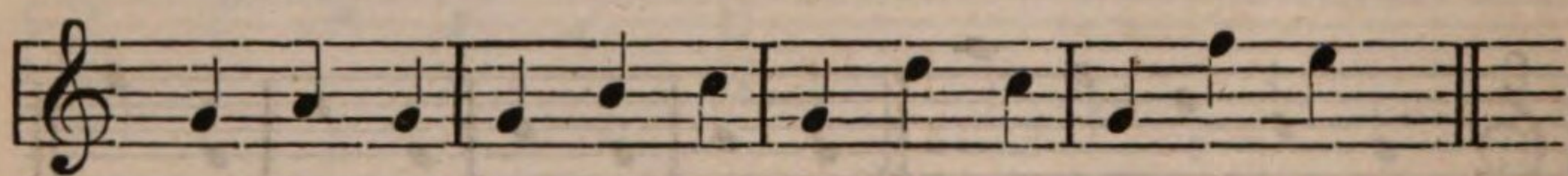
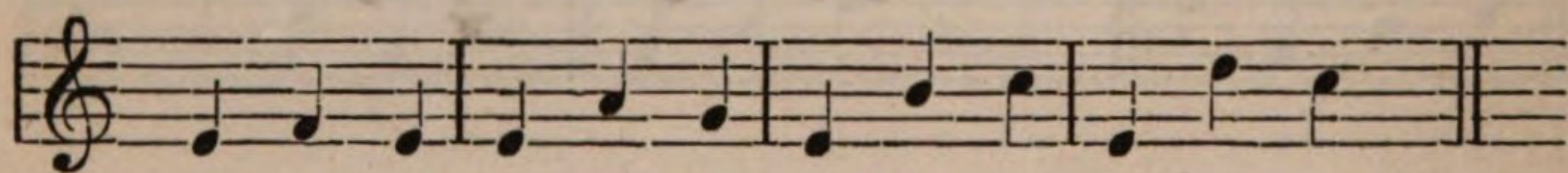
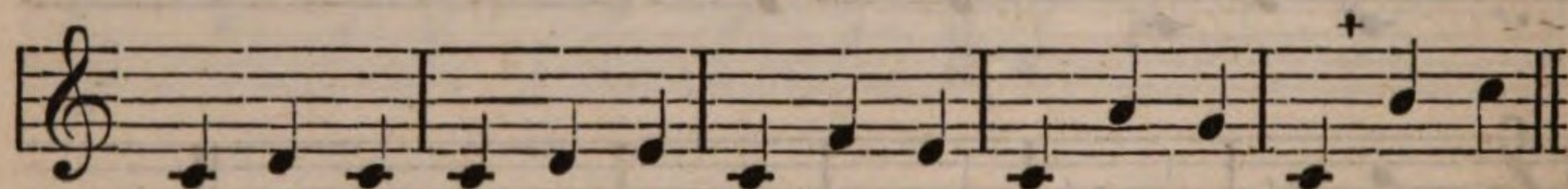


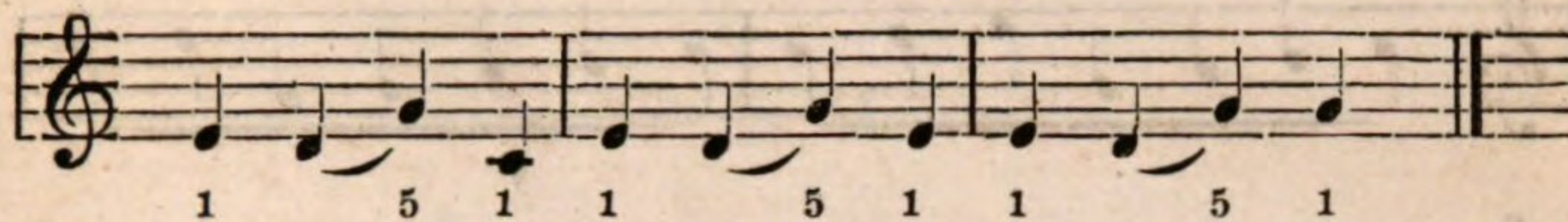
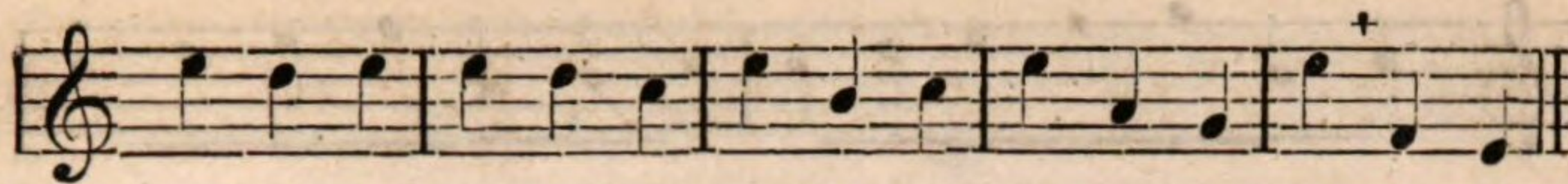
Zu §. 73.



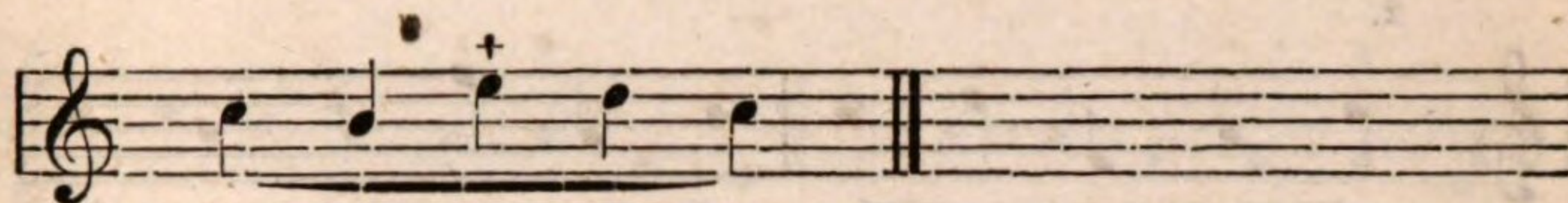


Zu §. 74.

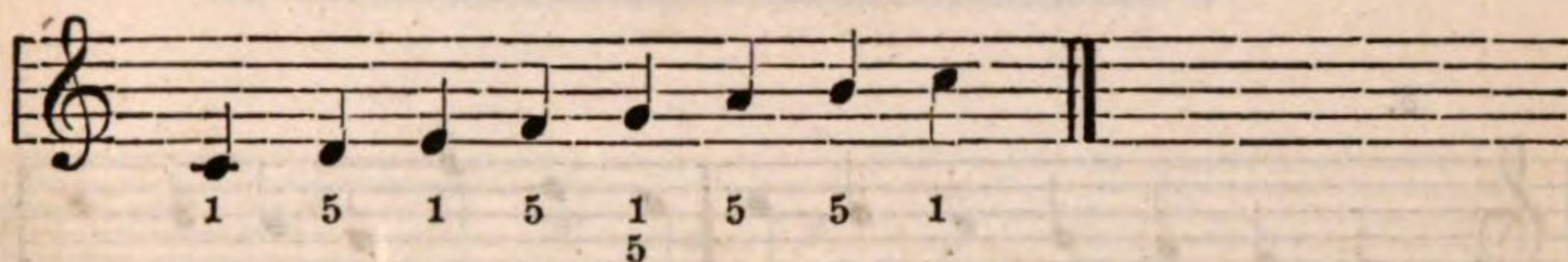




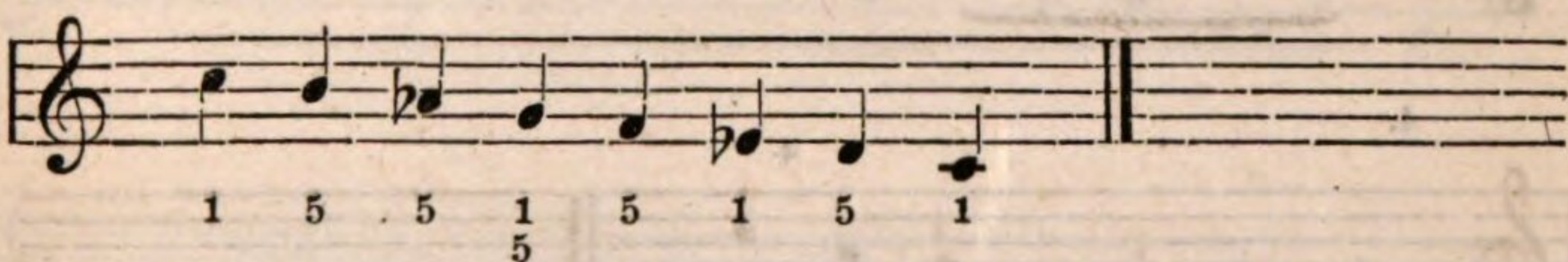
Zu §. 76.



Zu §. 79.

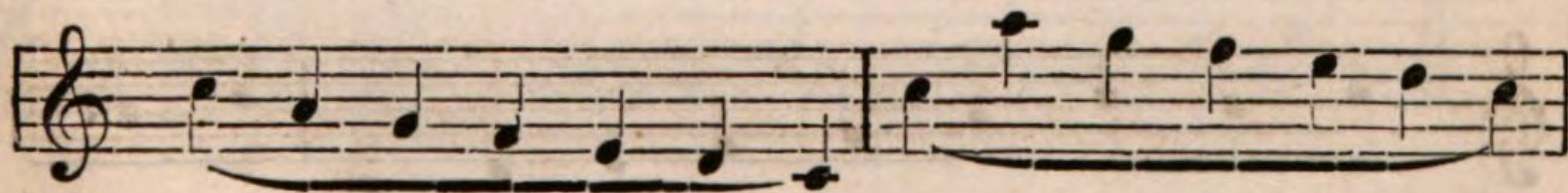


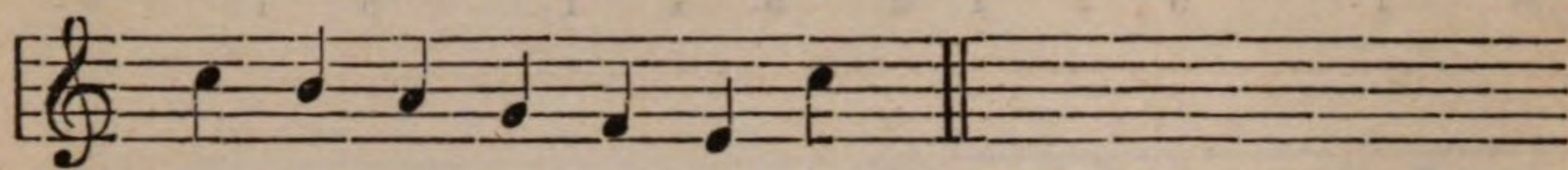
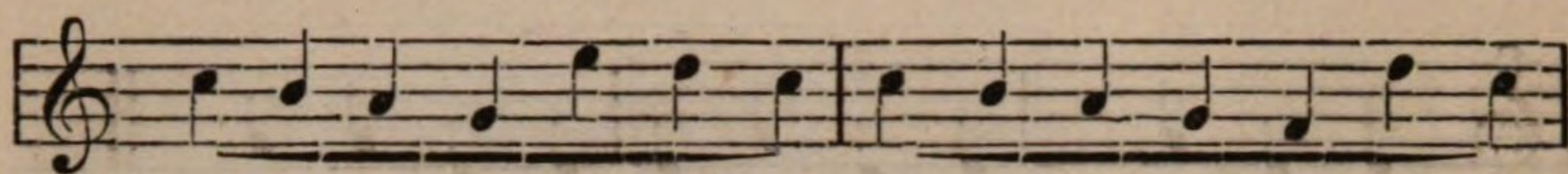
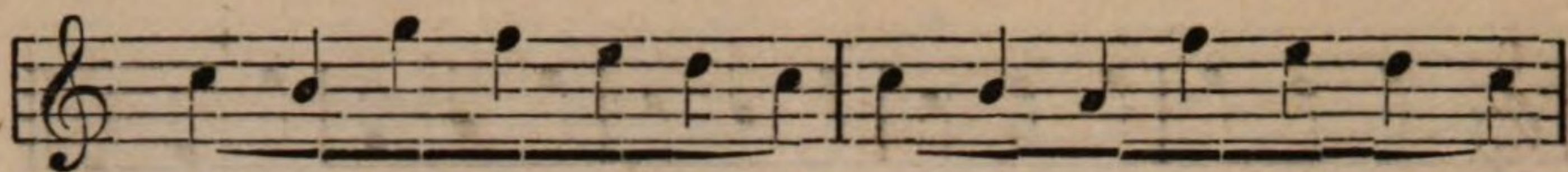
Zu §. 80.



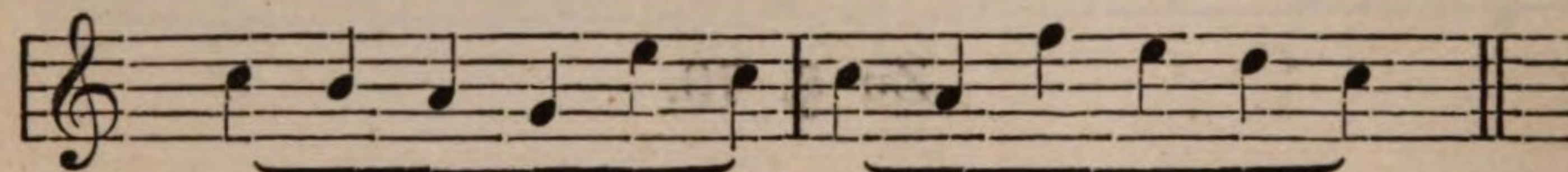
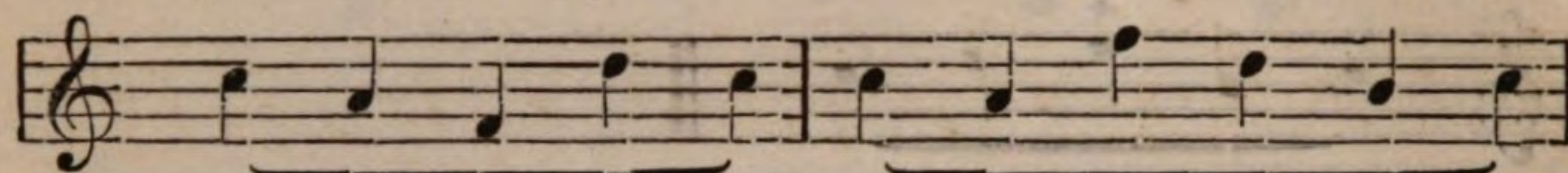
Zu §. 82.

1.

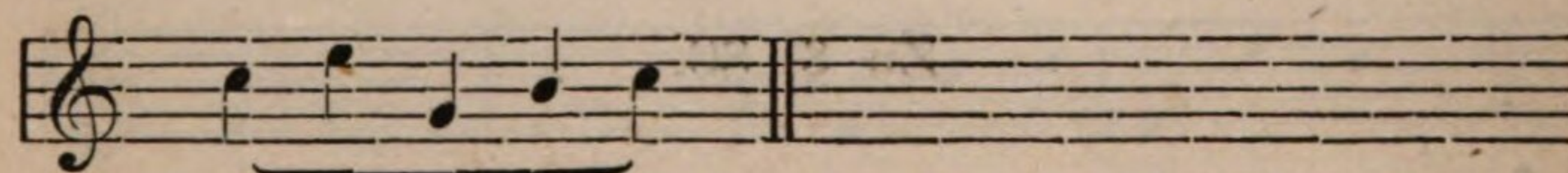
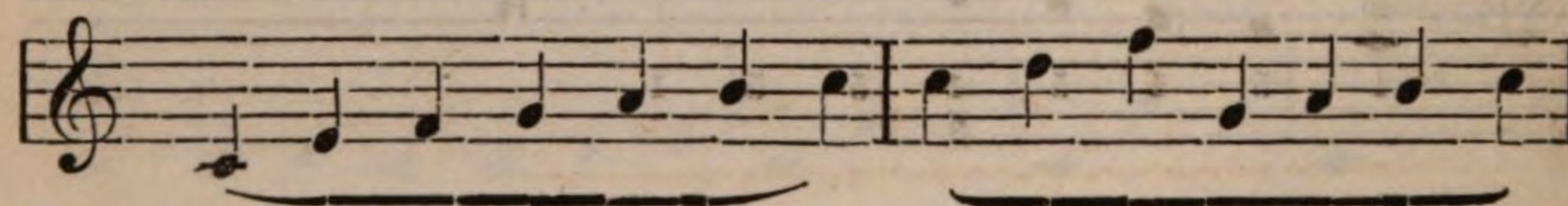




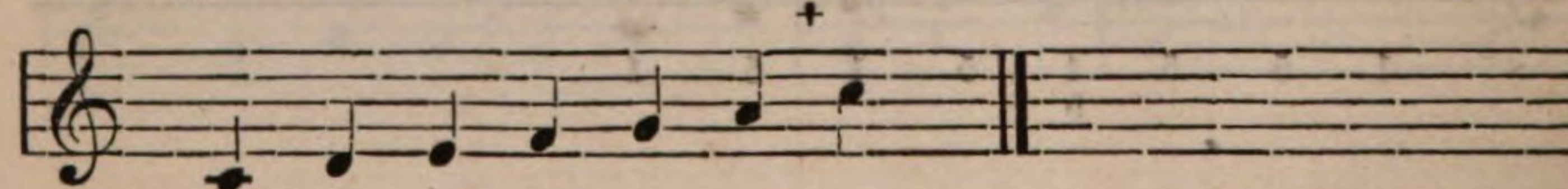
2.



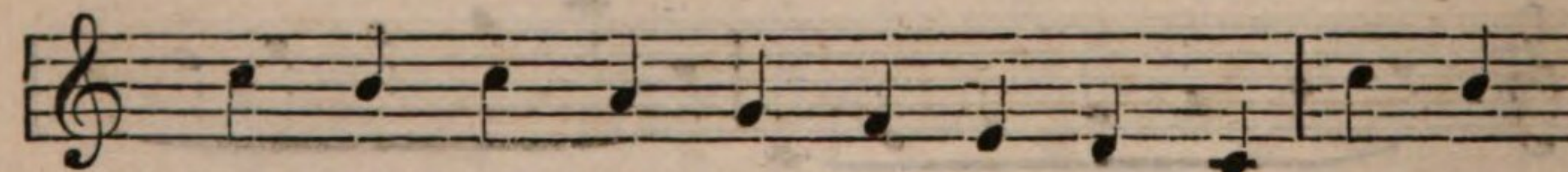
3.



4.

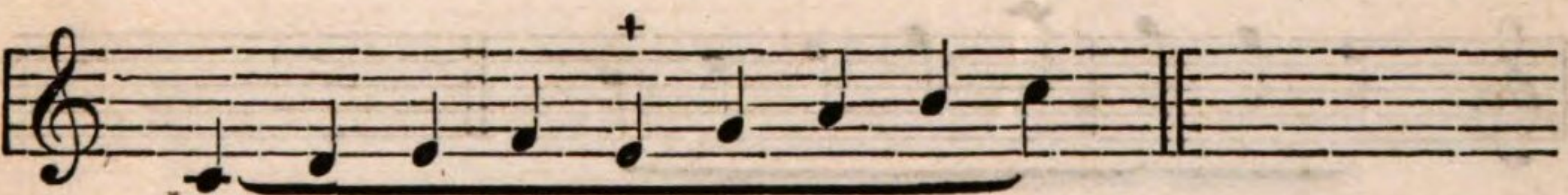
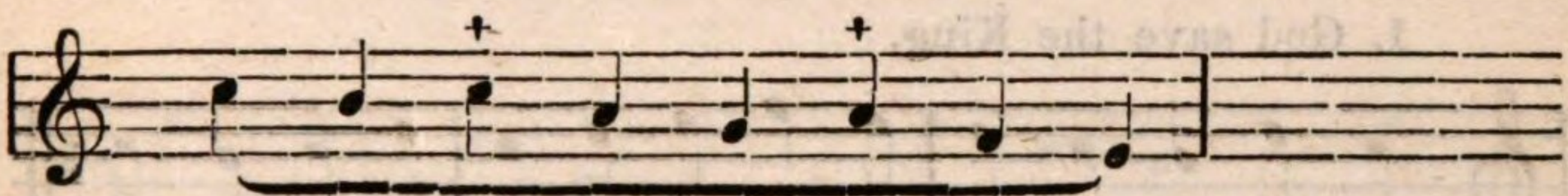
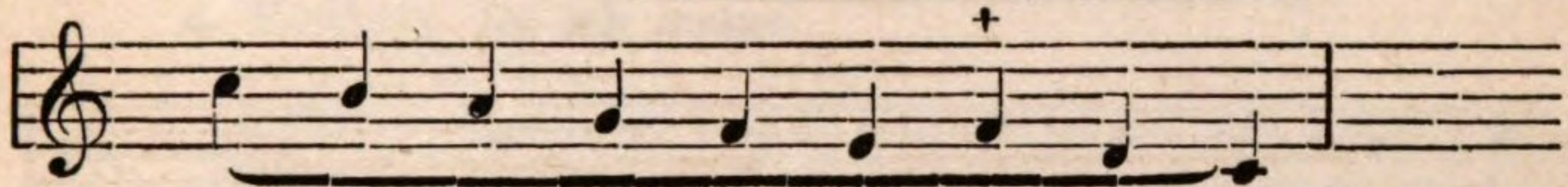
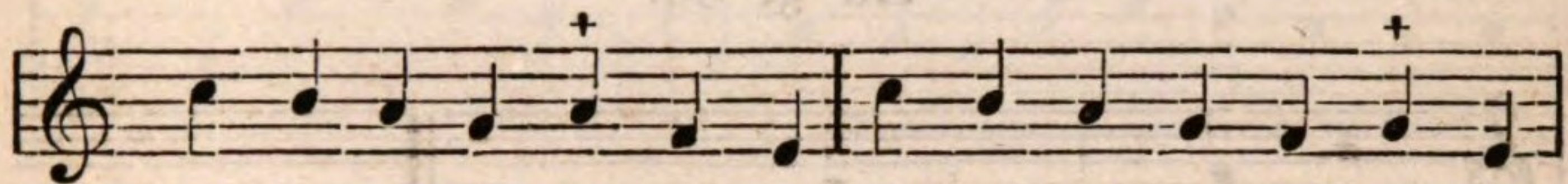
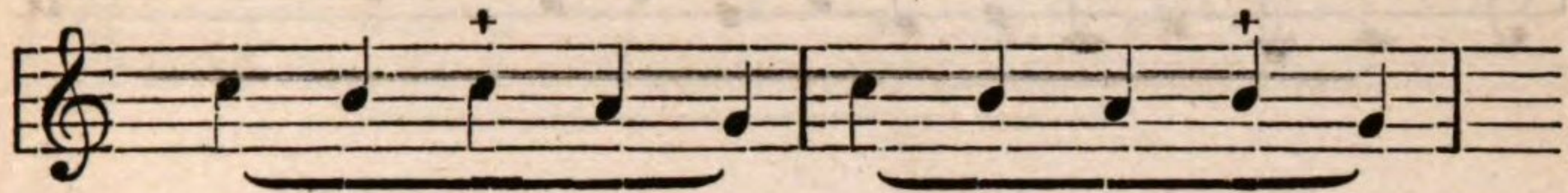


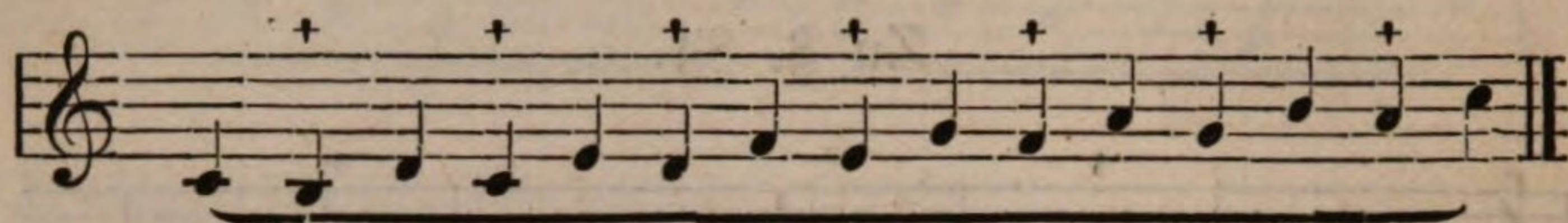
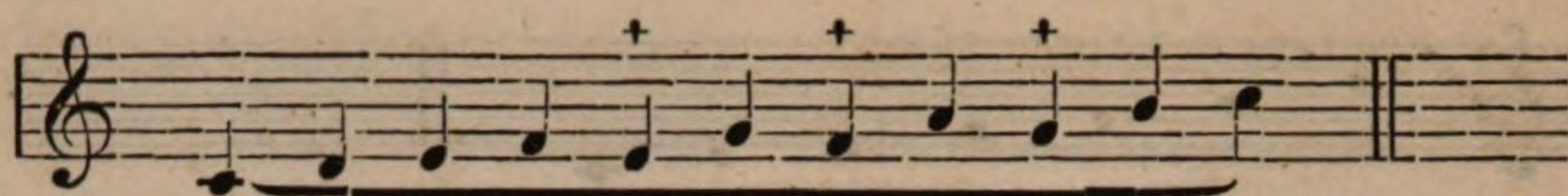
Zu §. 83.





Zu §. 84.



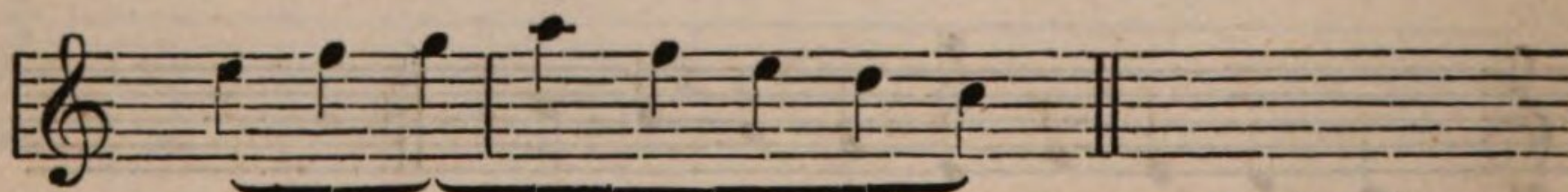
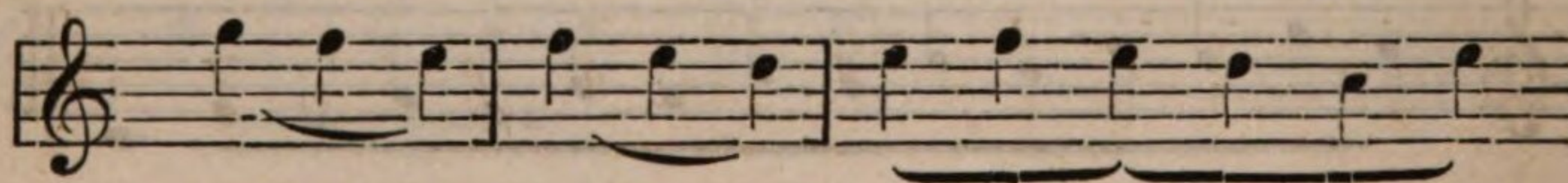
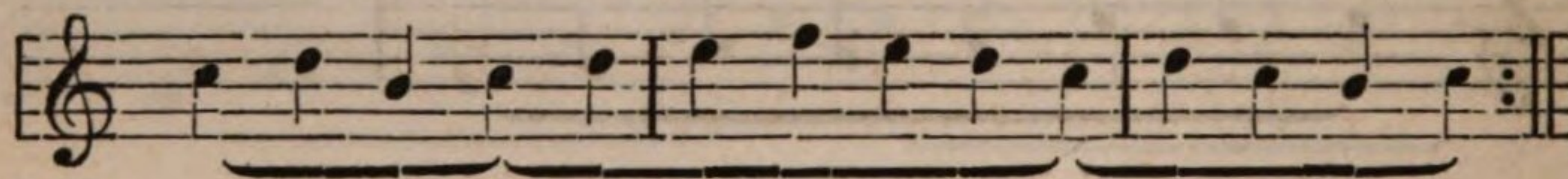


Zu §. 86.



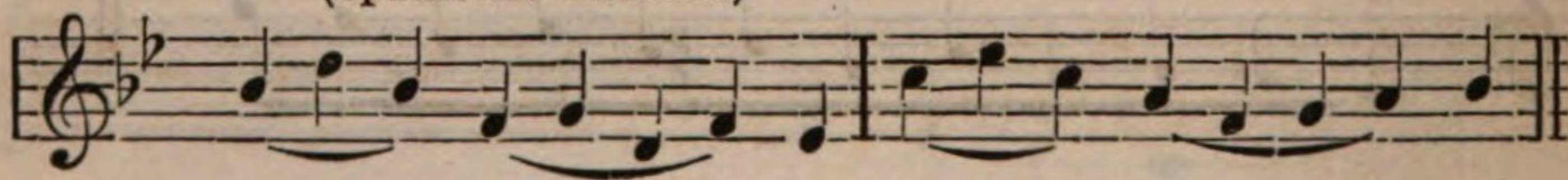
Zu §. 95.

1. God save the King.

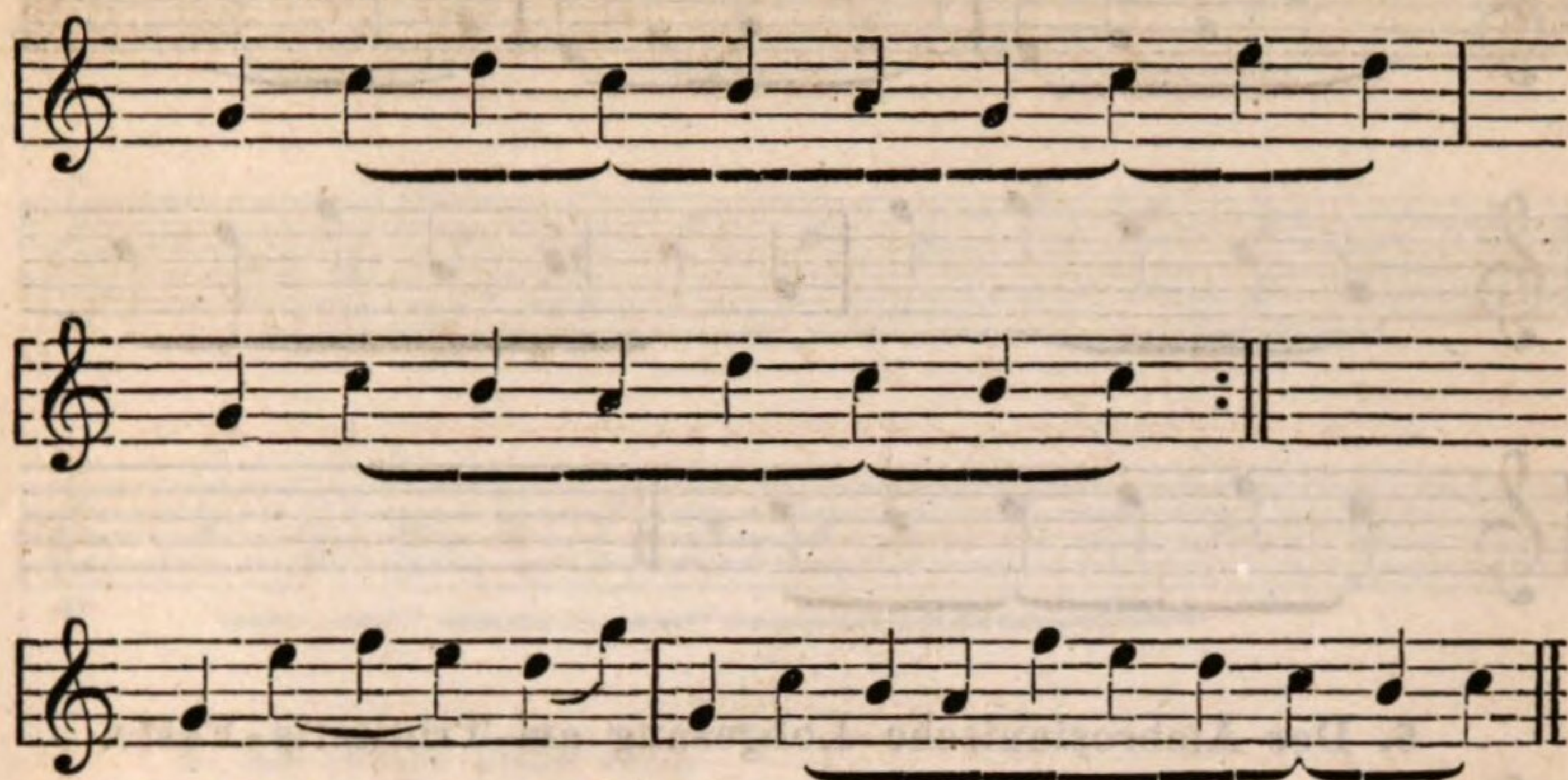


2. Grad aus dem Wirthshaus.

(Spanische Melodie.)



3. Lob der edlen Musica.

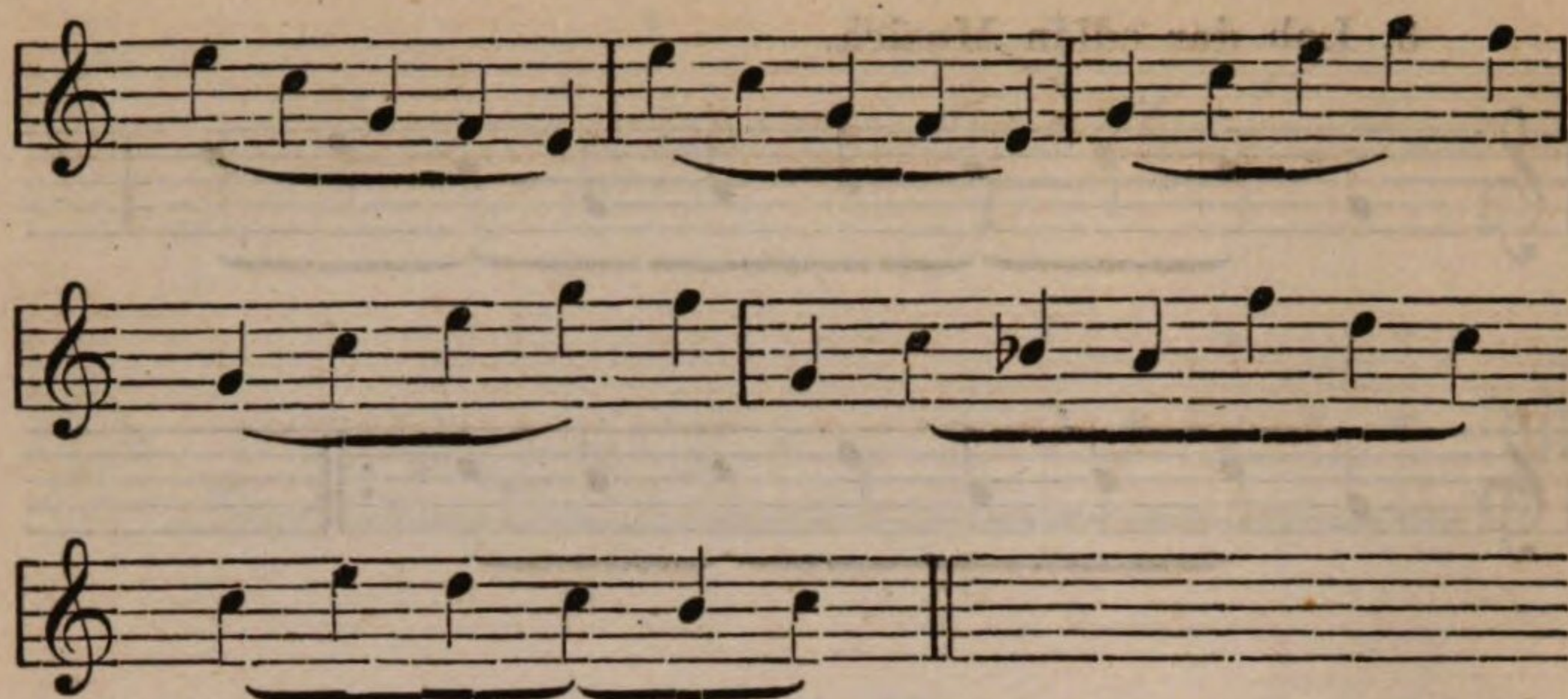


4. Freiheit, die ich meine.

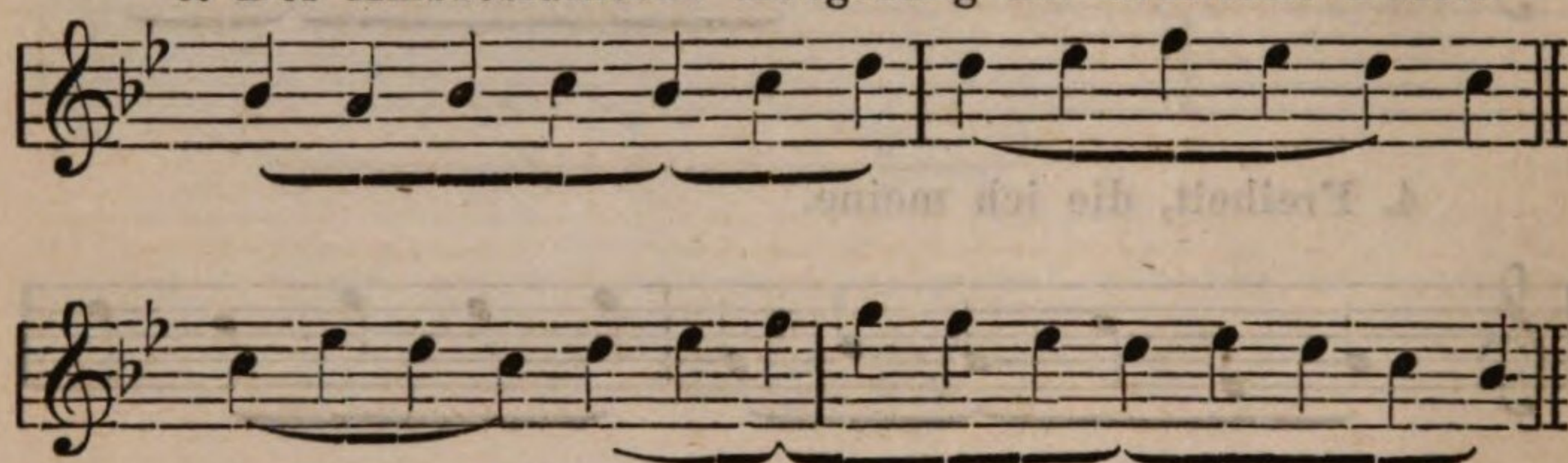


5. Hier liegt vor deiner Majestät.

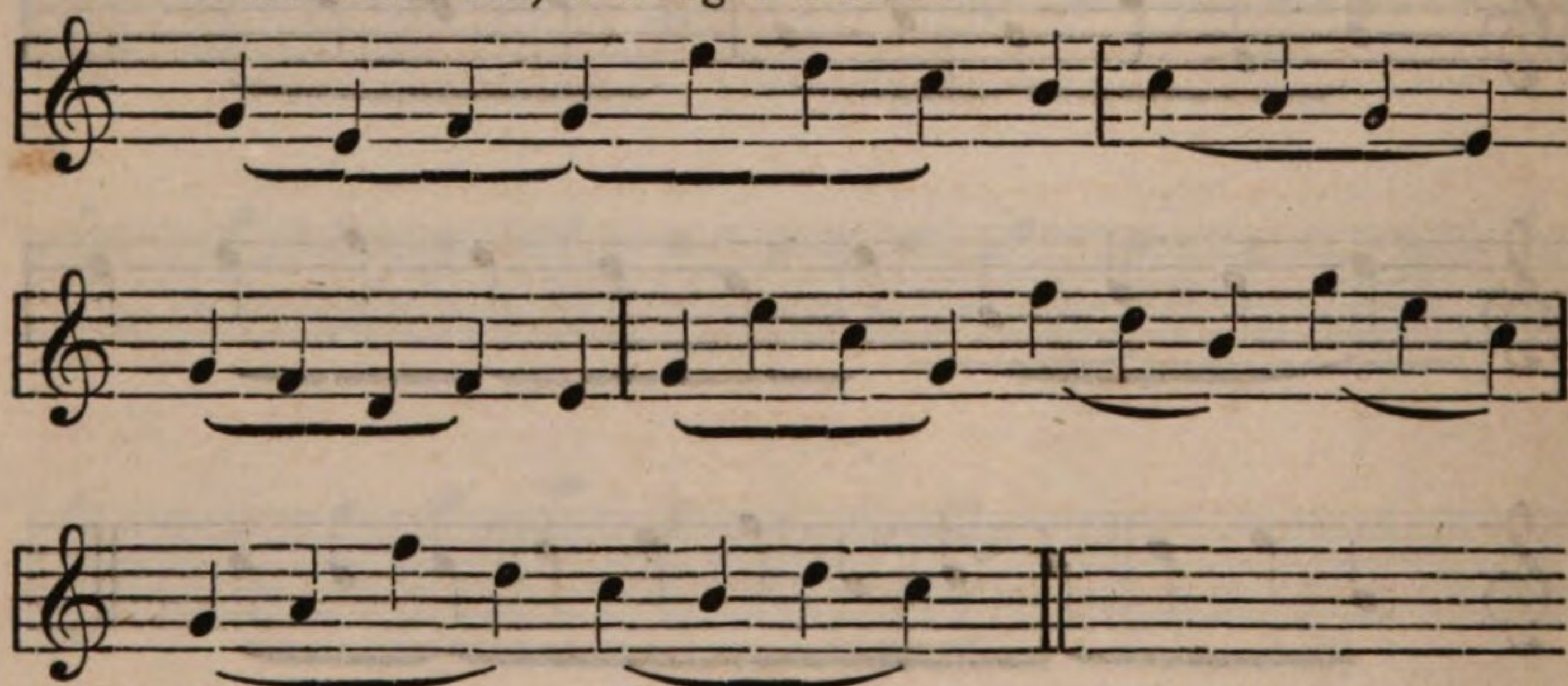
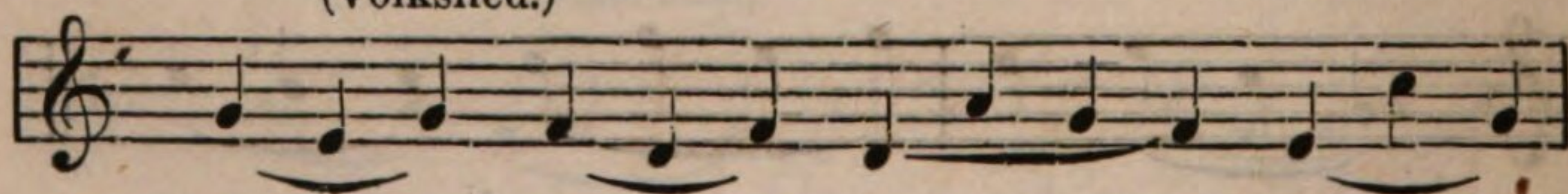


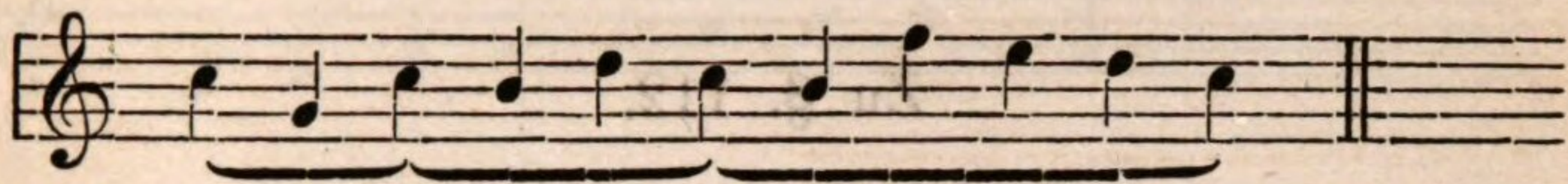
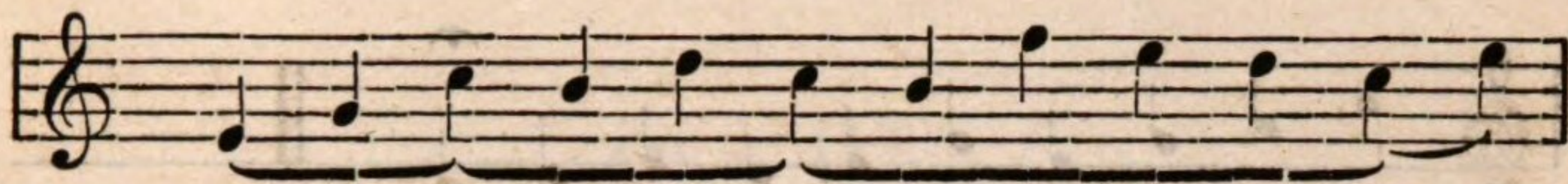
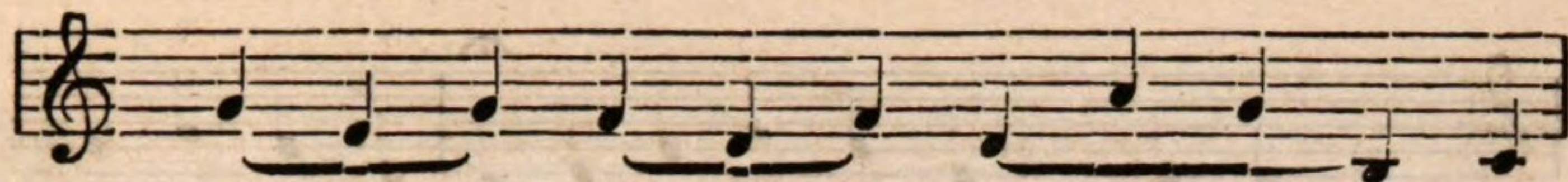


6. Der Ambrosianische Lobgesang am Trinitatis - Feste.

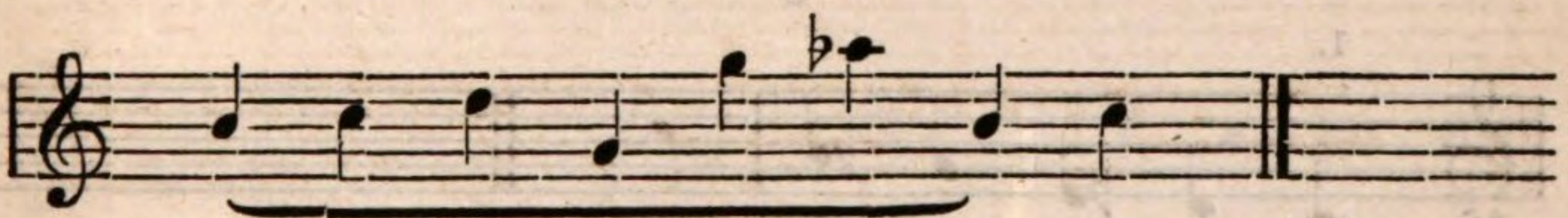
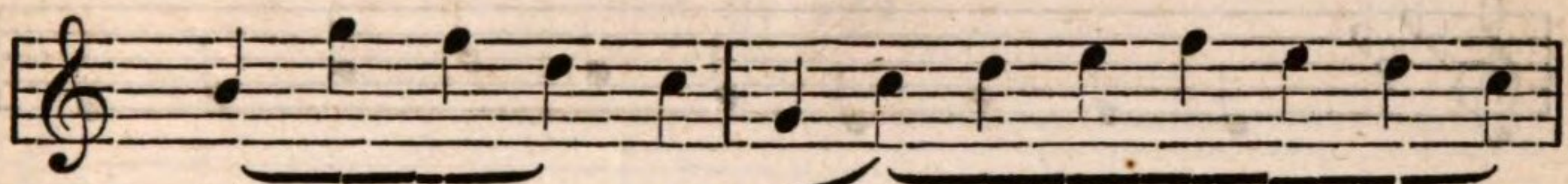
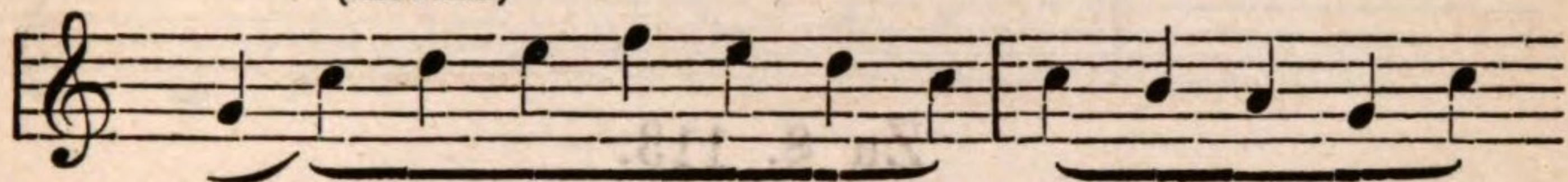


7. Willkommen, o seliger Abend.

8. Es ging ein Mädchen.
(Volkslied.)



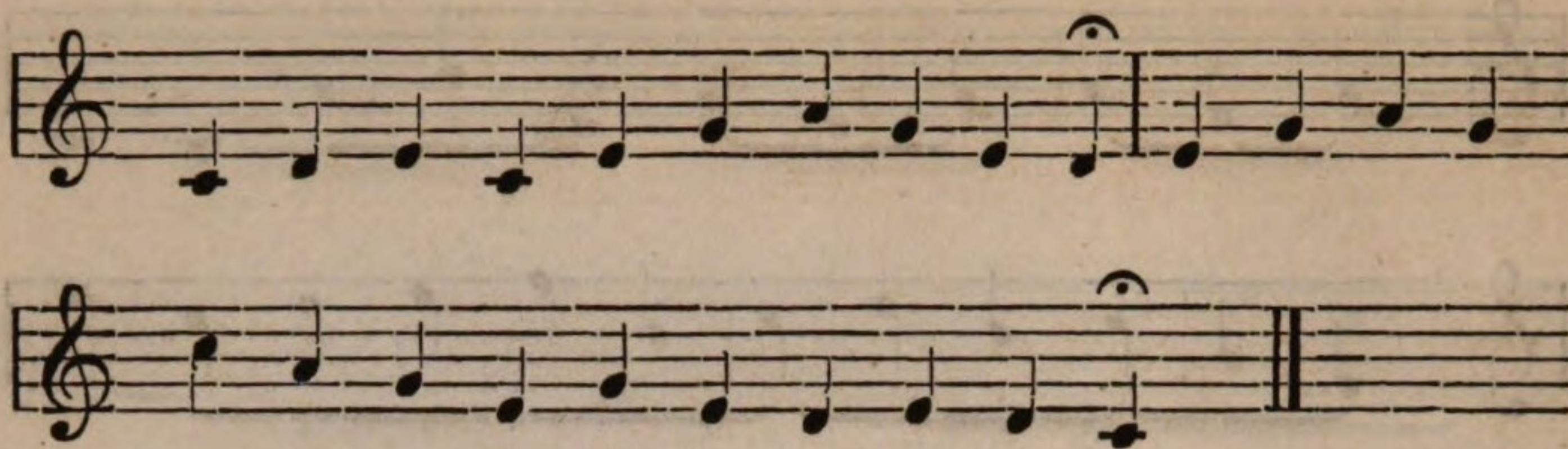
9. Es reisst mich fort.
(Herold.)



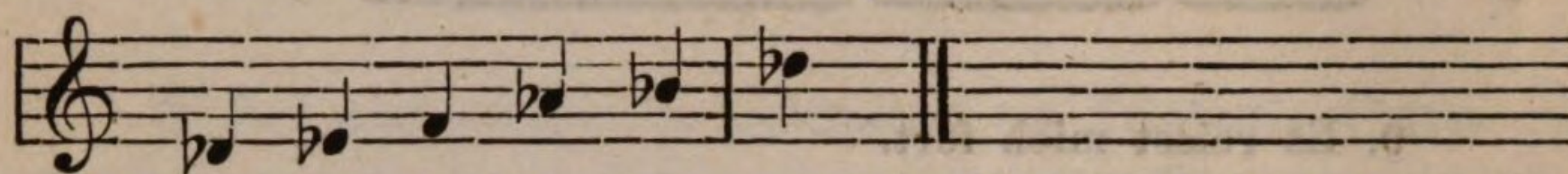
Anmerk. Jenes As wird später seine Erklärung finden.

Zu §. 110.

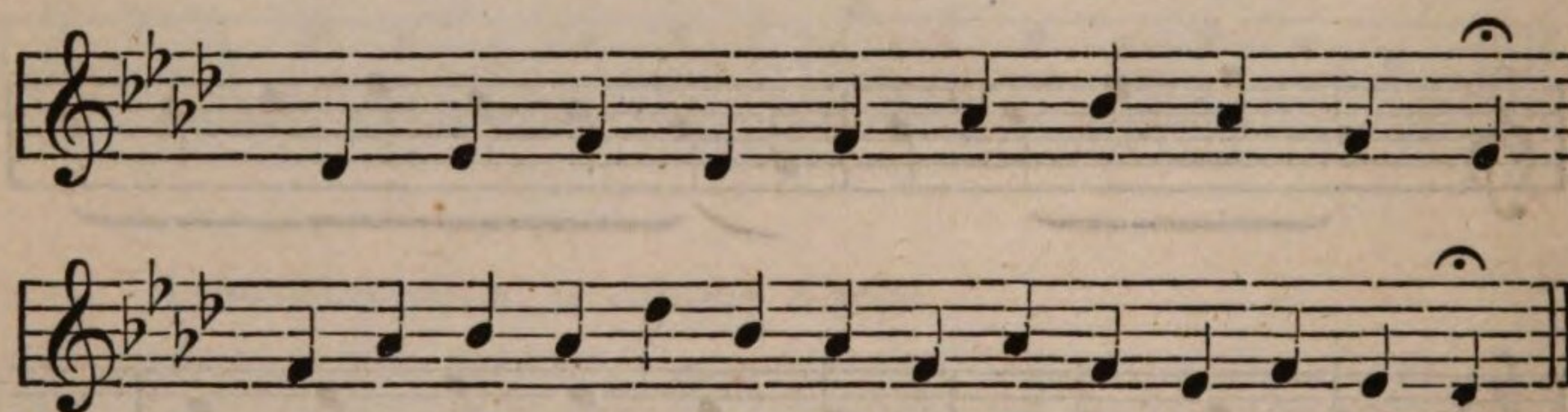




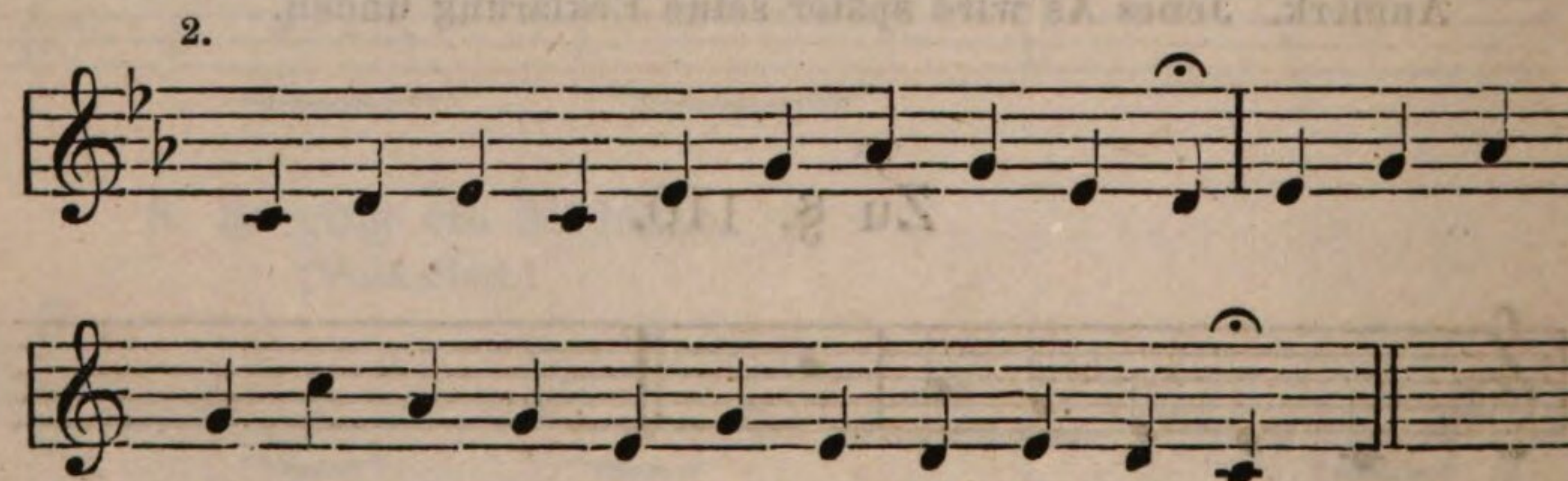
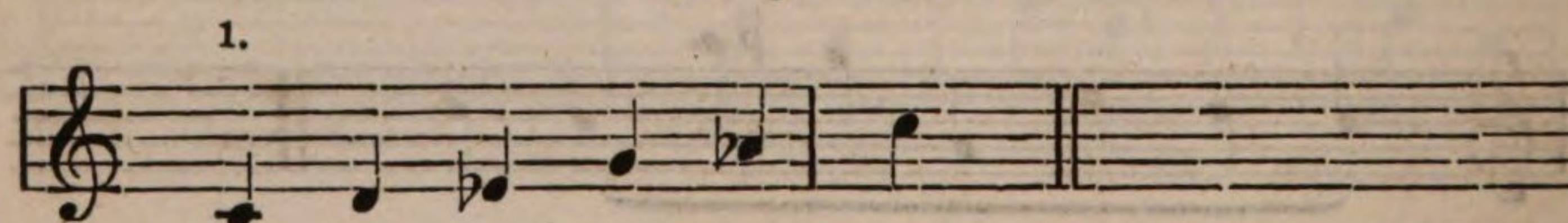
Zu §. 112.



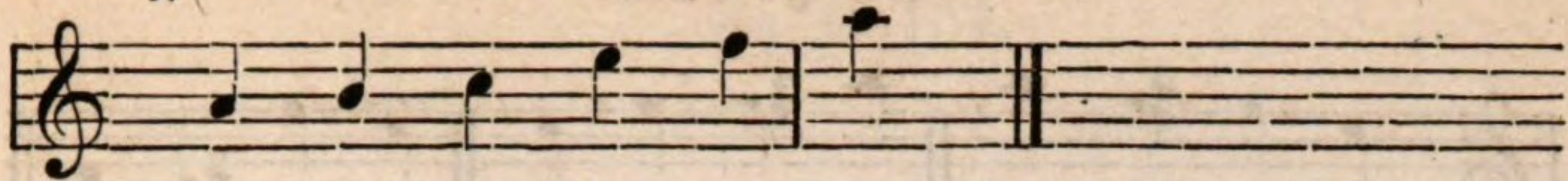
Zu §. 113.



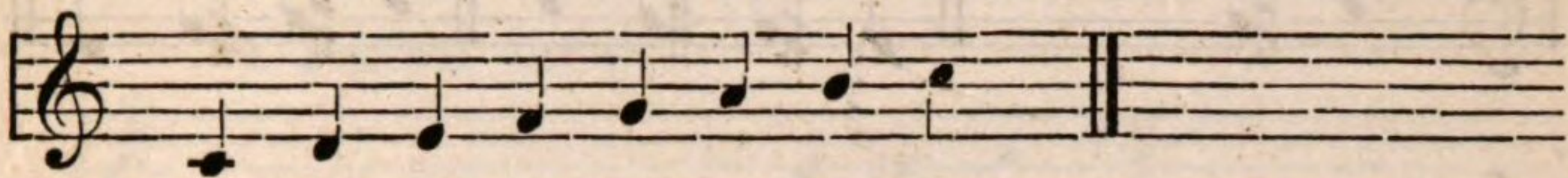
Zu §. 116.



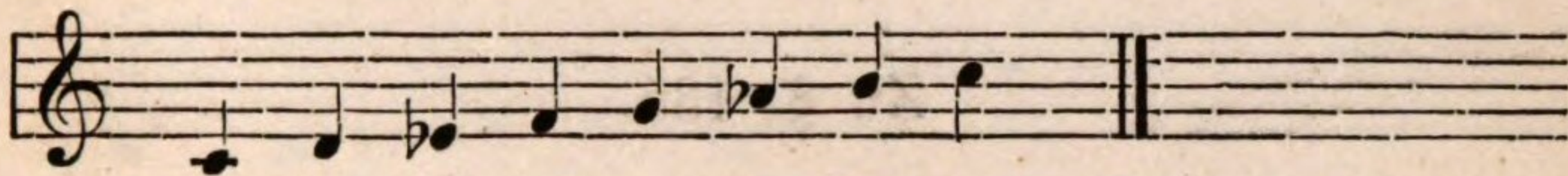
3.



Zu §. 119.

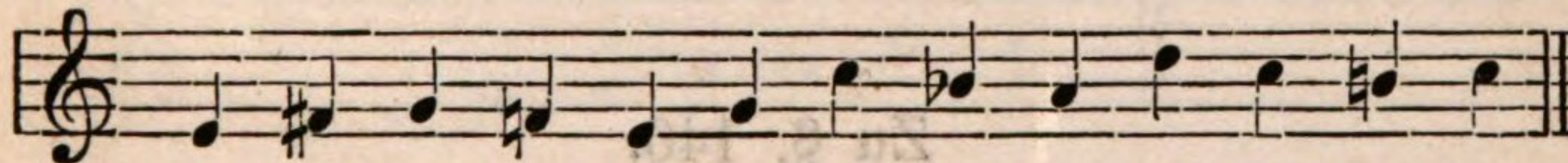


Zu §. 121.



Zu §. 124.

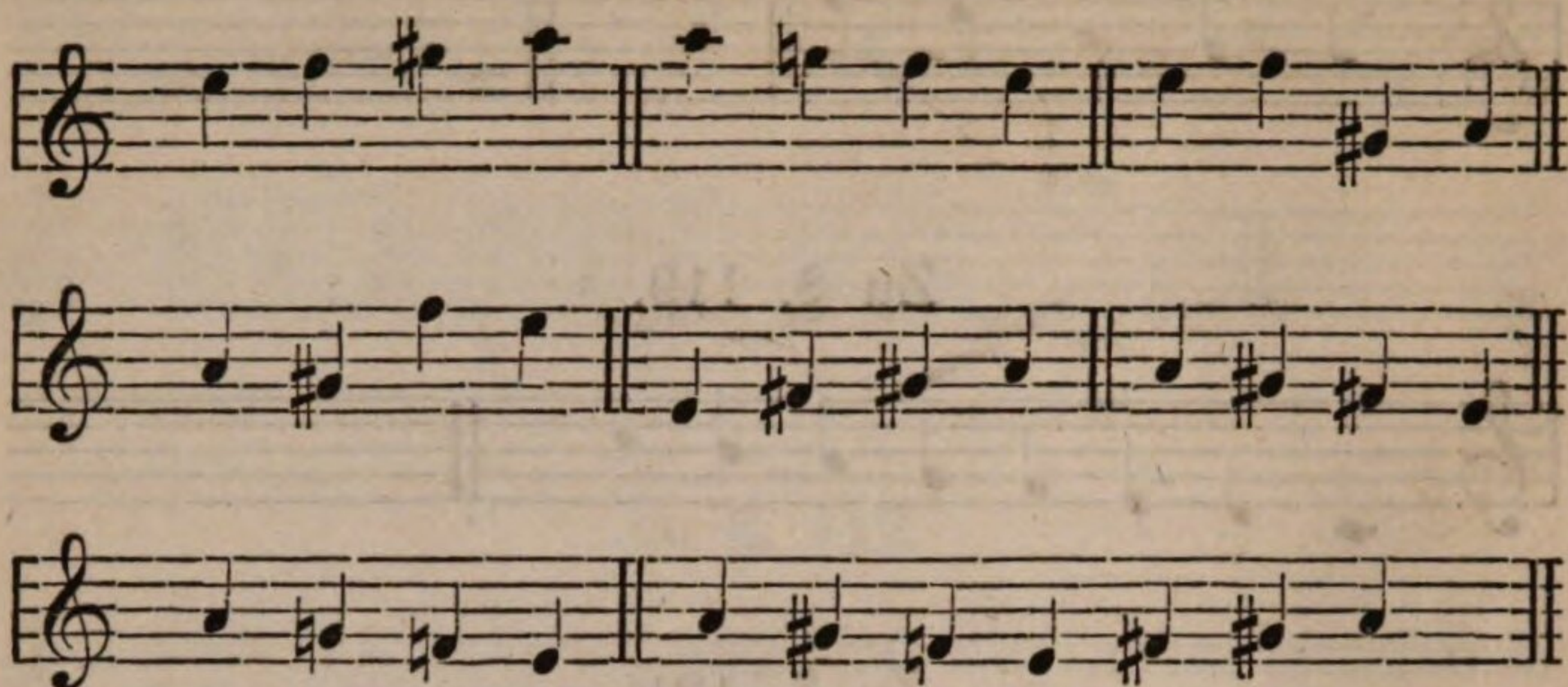
1.



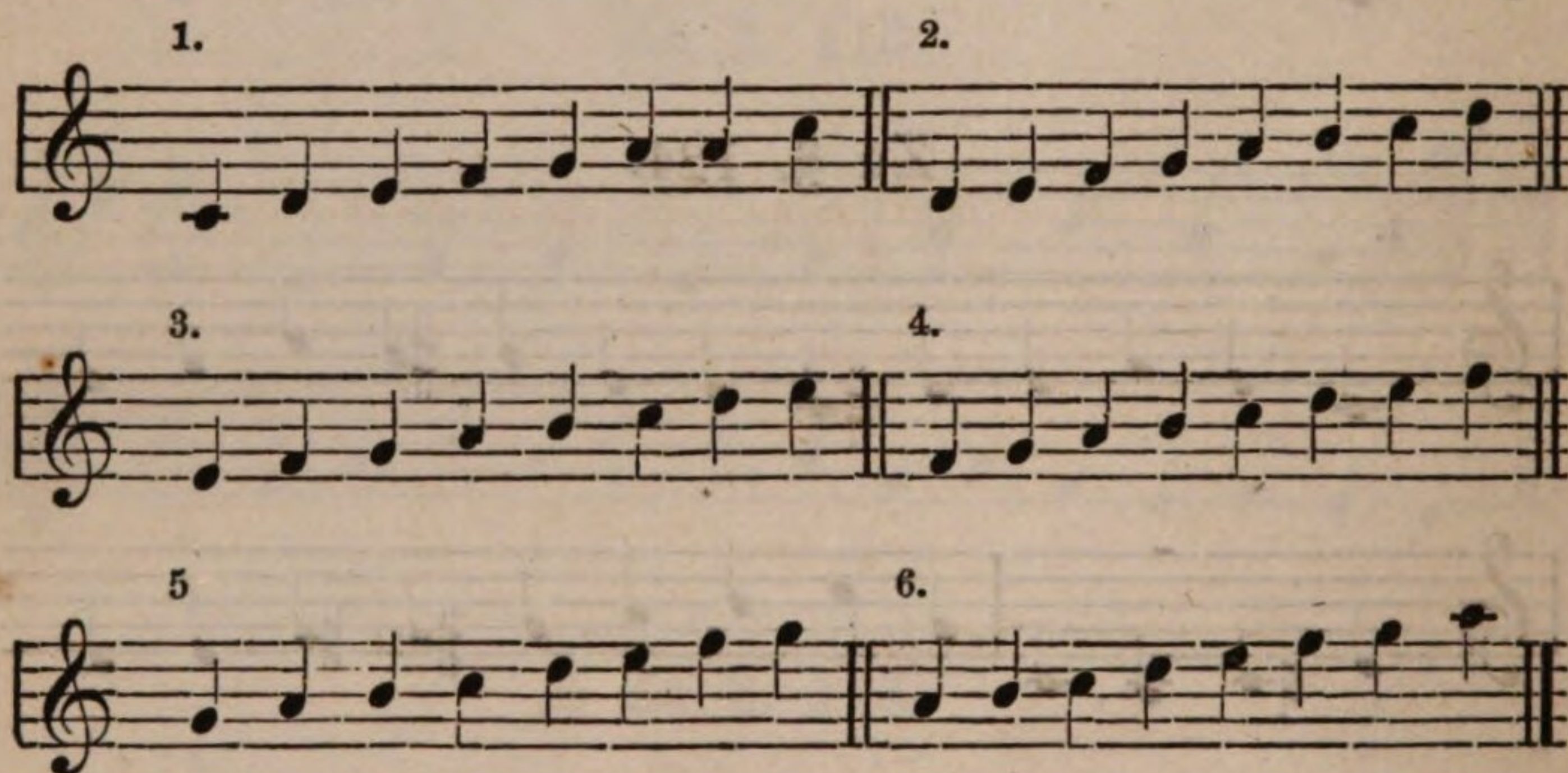
2. (?)



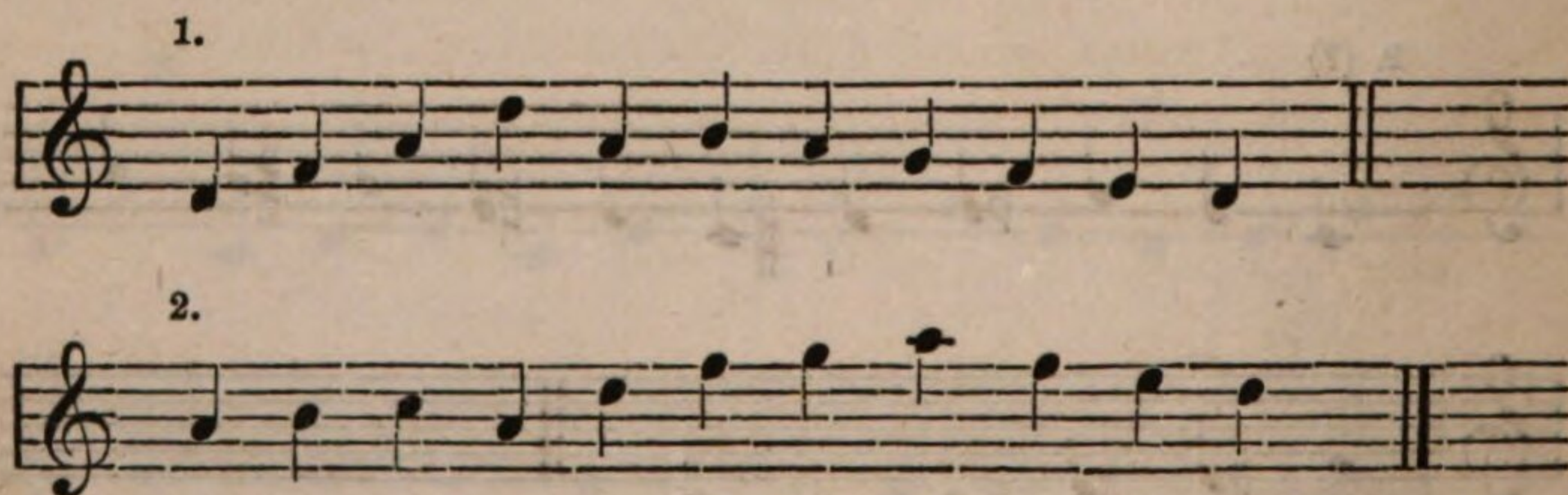
Zu §. 125.



Zu §. 135.

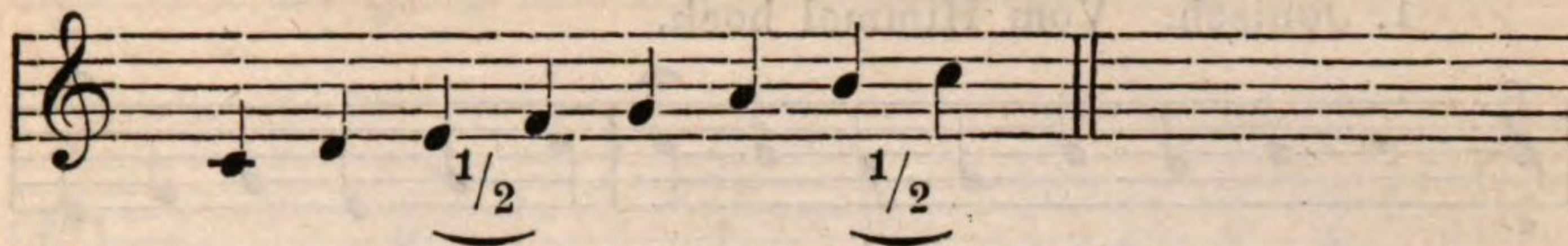


Zu §. 146.

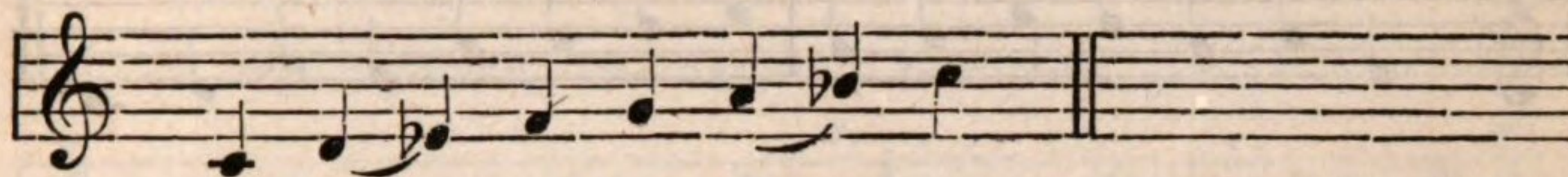


Zu §. 151.

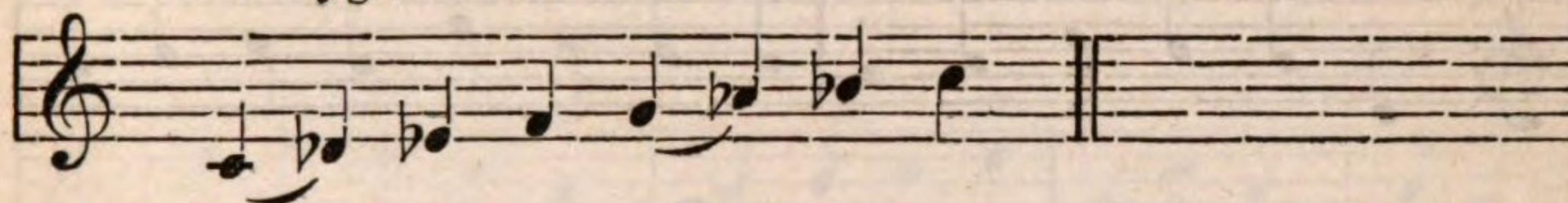
1. Jonisch.



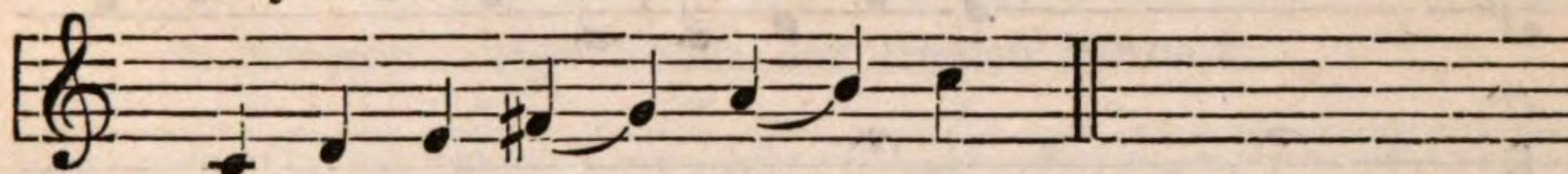
2. Dorisch auf C.



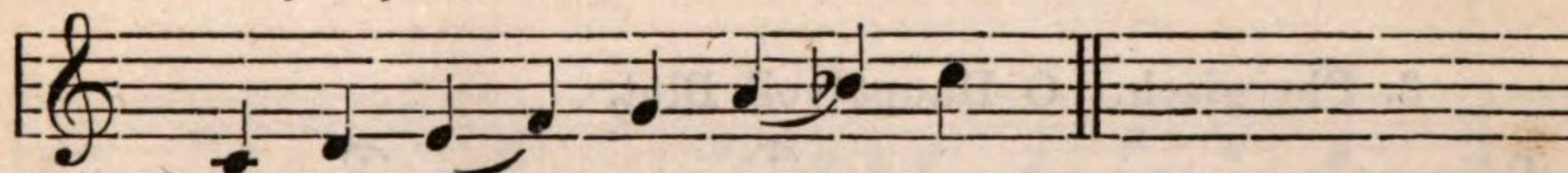
3. Phrygisch auf C.



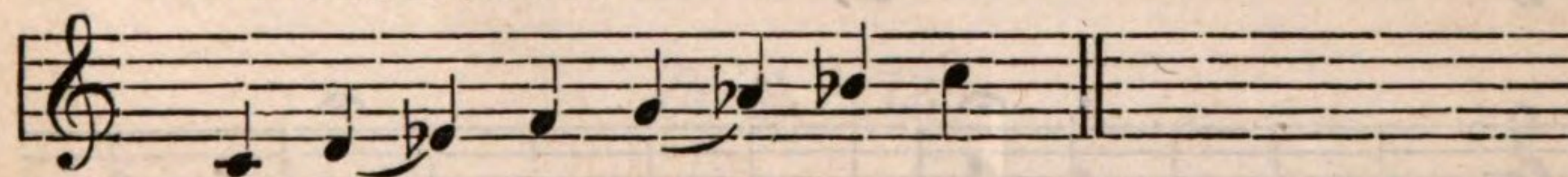
4. Lydisch auf C.



5. Myxolydisch auf C.



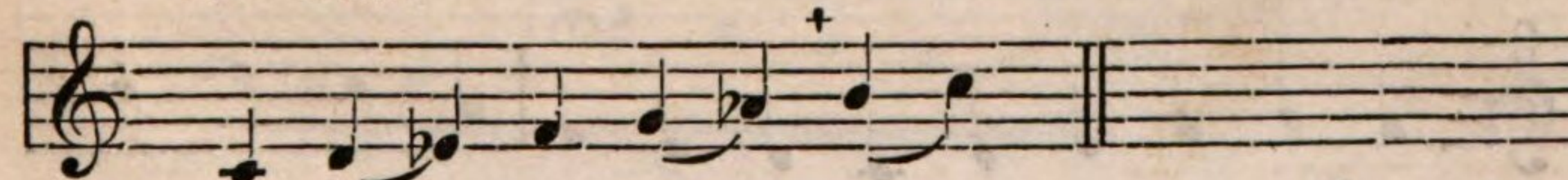
6. Aeolisch auf C.



7. C - Dur.

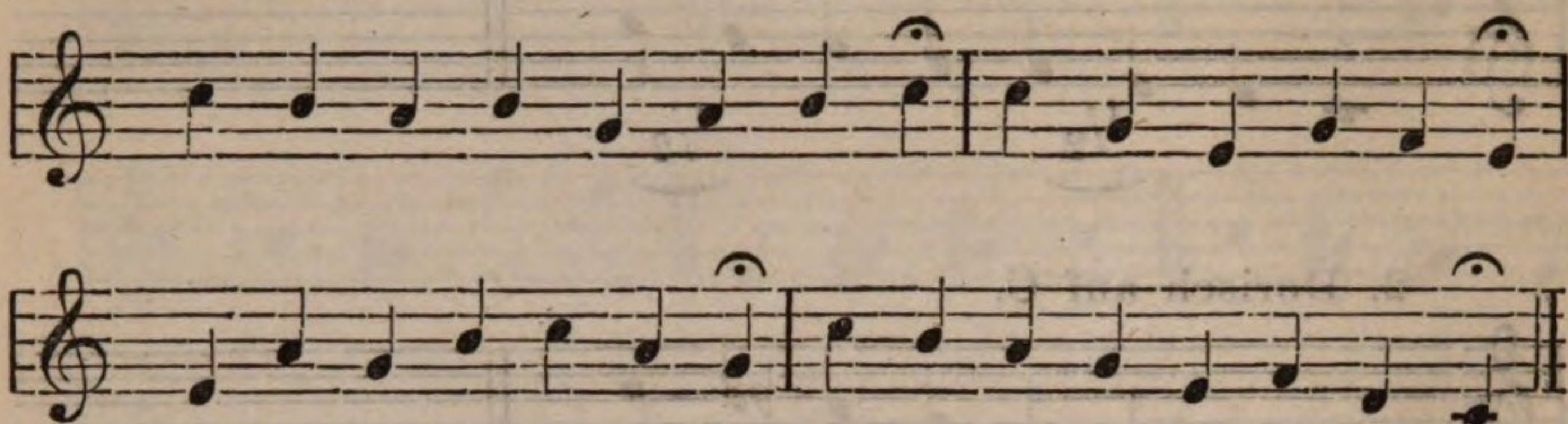


8. c - Moll.

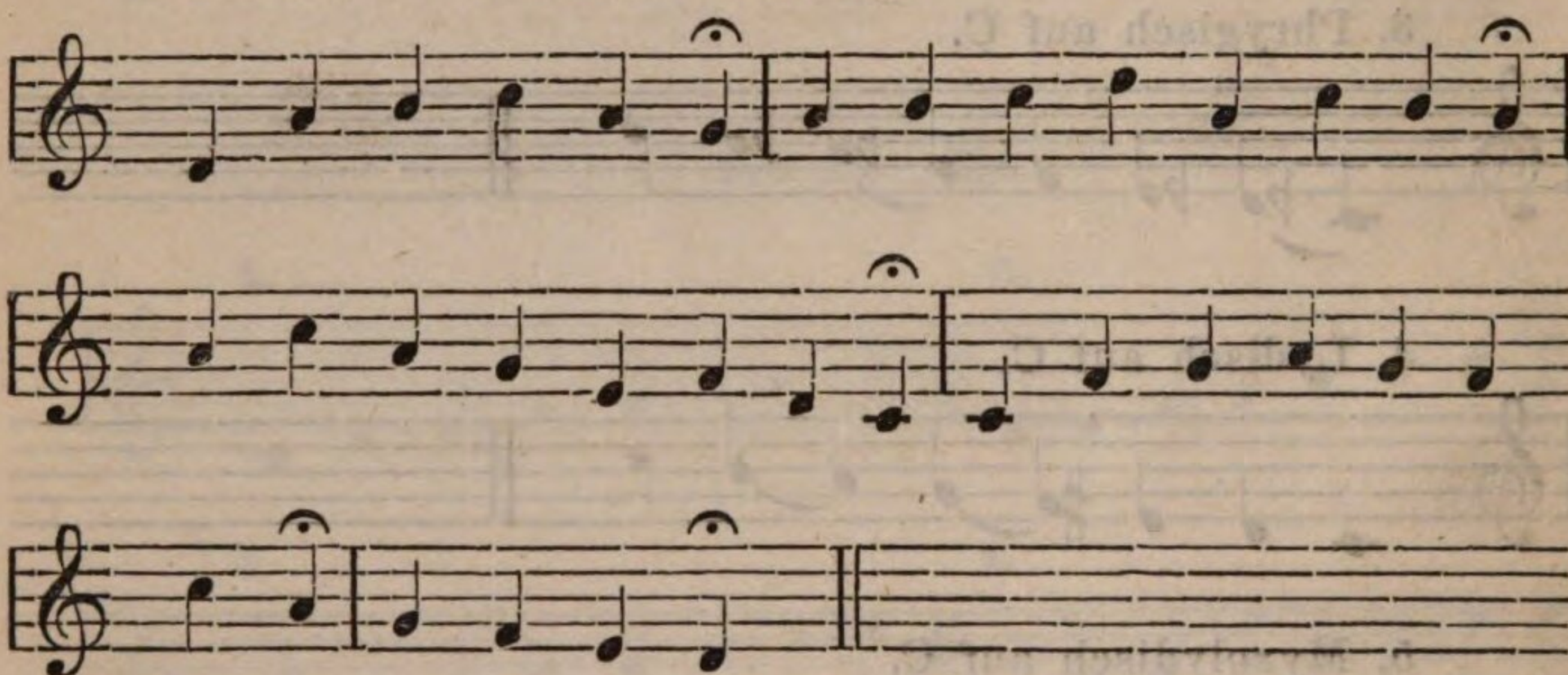


Zu §. 153.

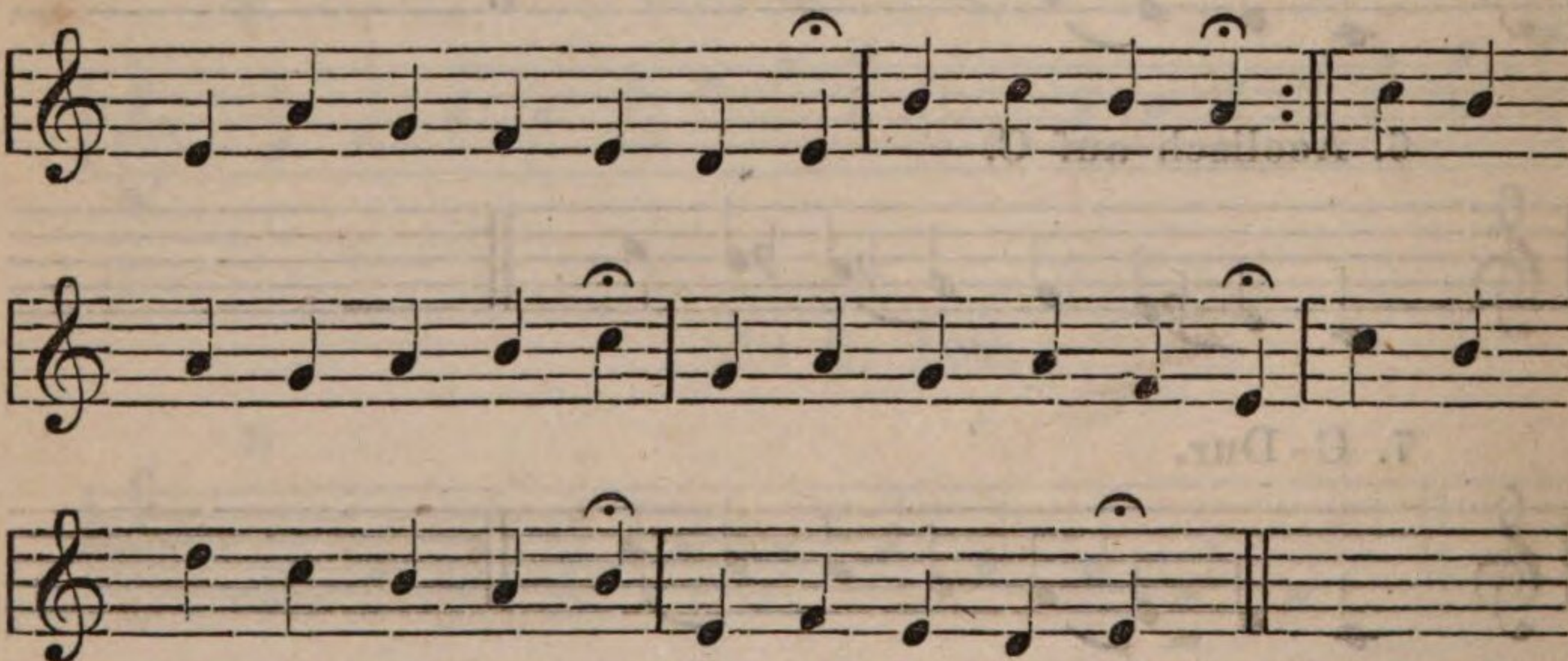
1. Jonisch. Vom Himmel hoch.



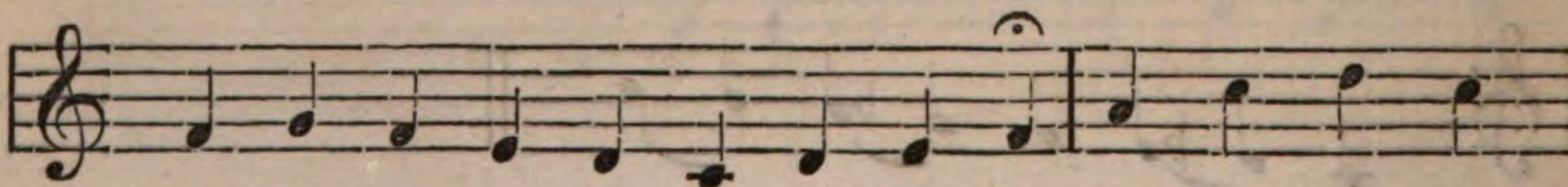
2. Dorisch. Erschienen ist der.

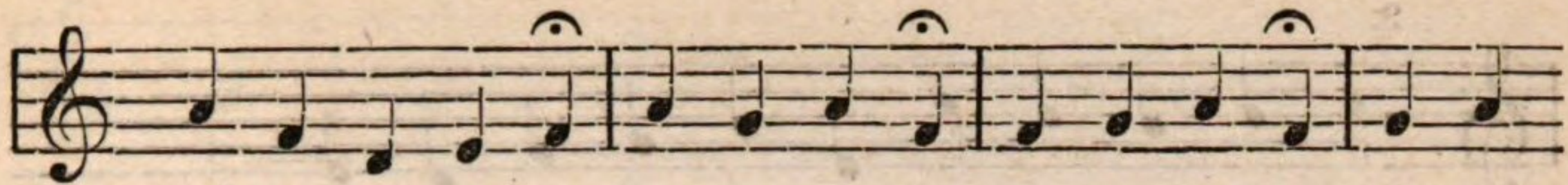


3. Phrygisch. O Haupt voll Blut.

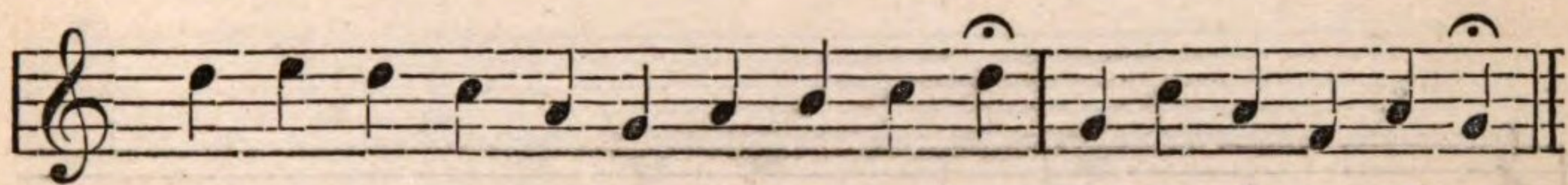


4. Lydisch. Nun bitten wir.

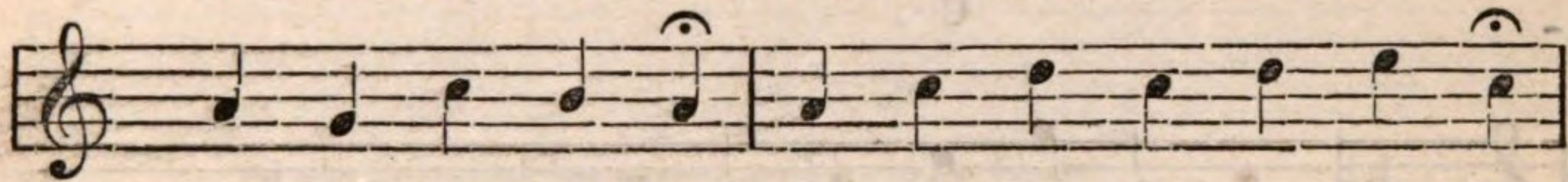




5. Myxolydisch. Komm Gott Schöpfer.

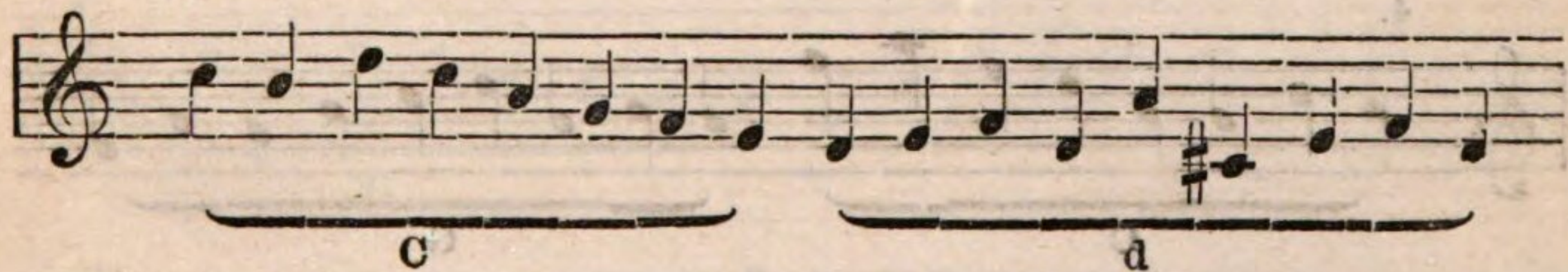


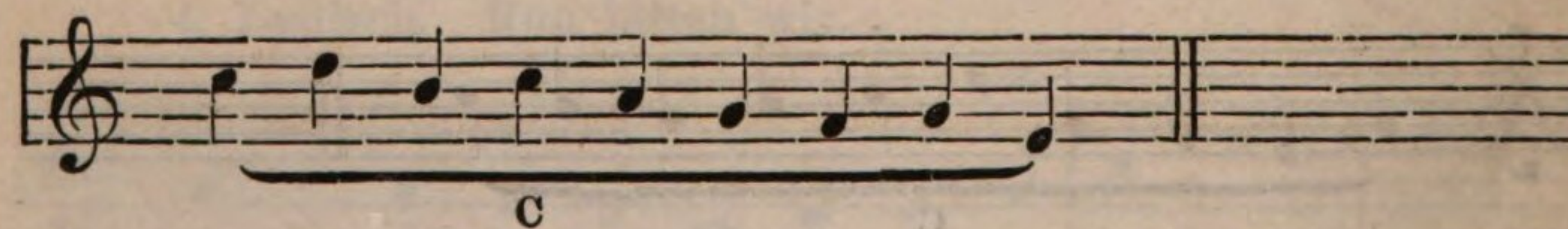
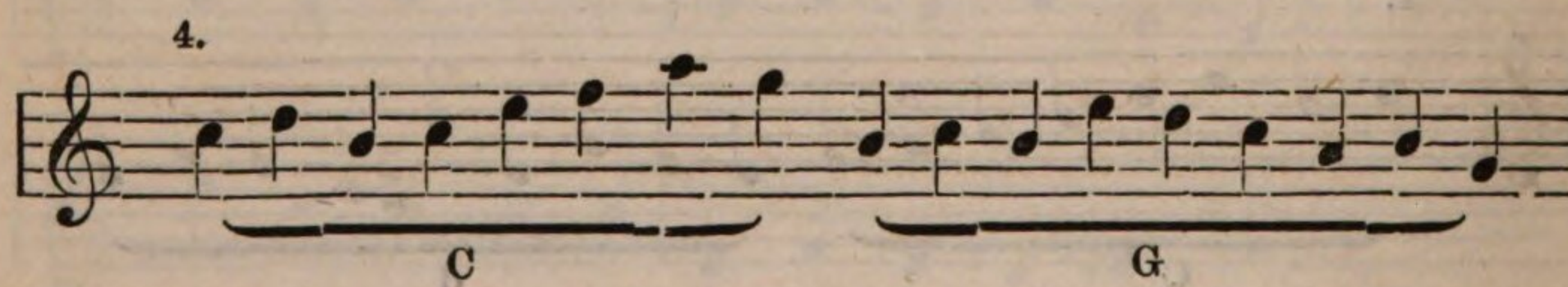
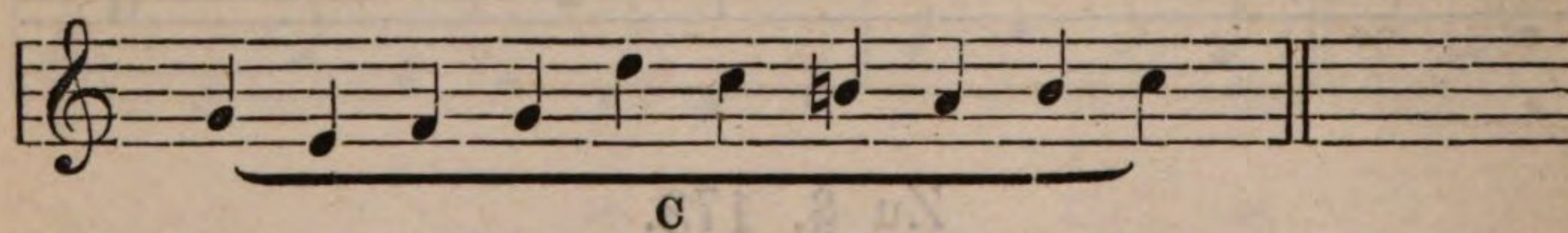
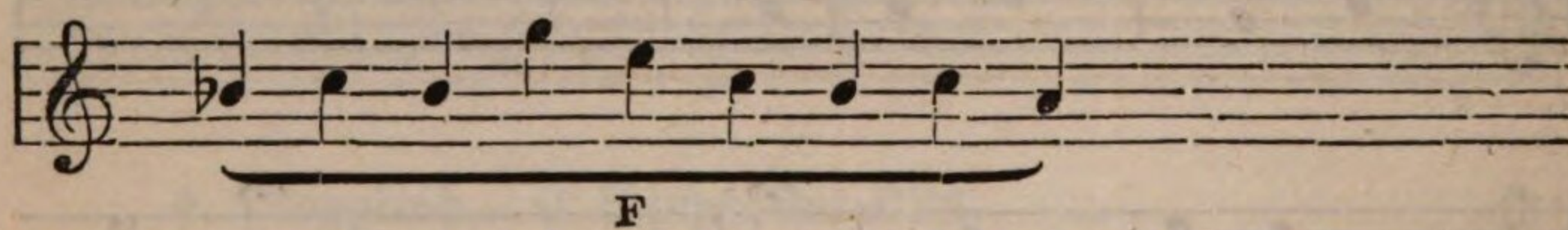
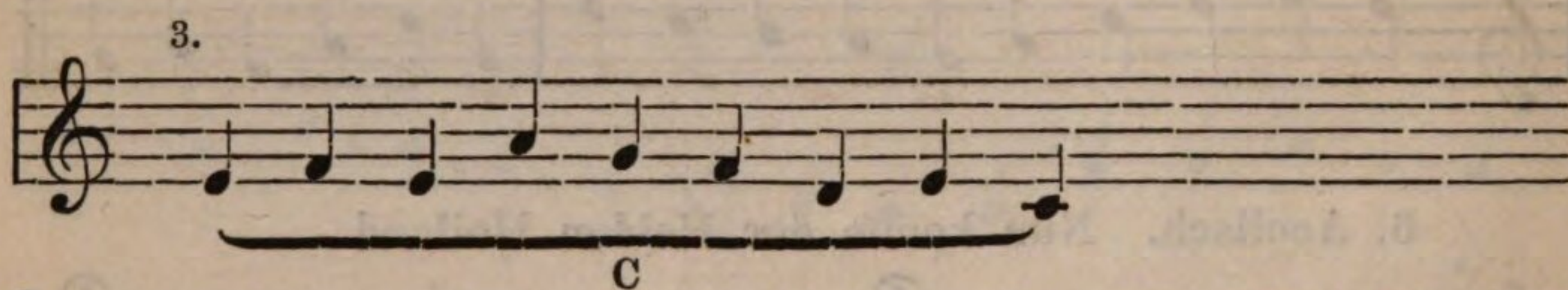
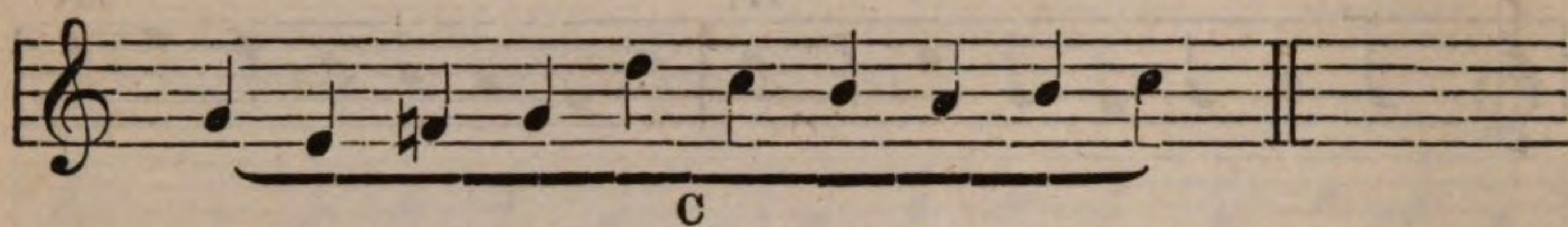
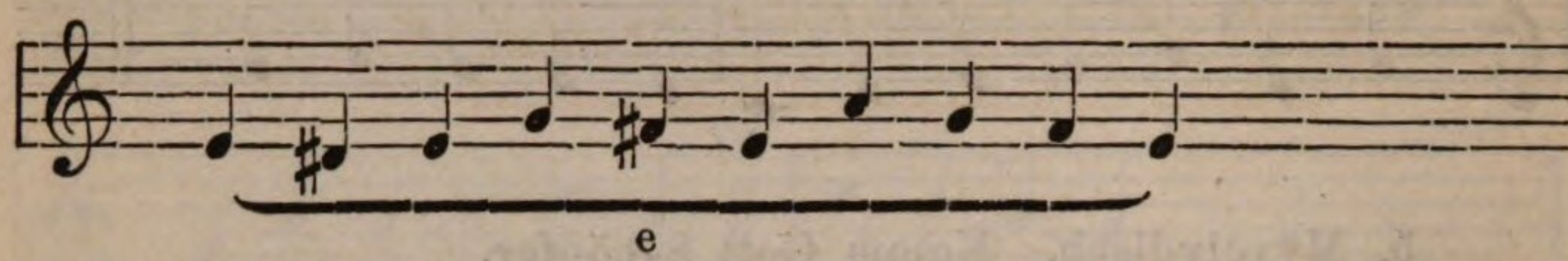
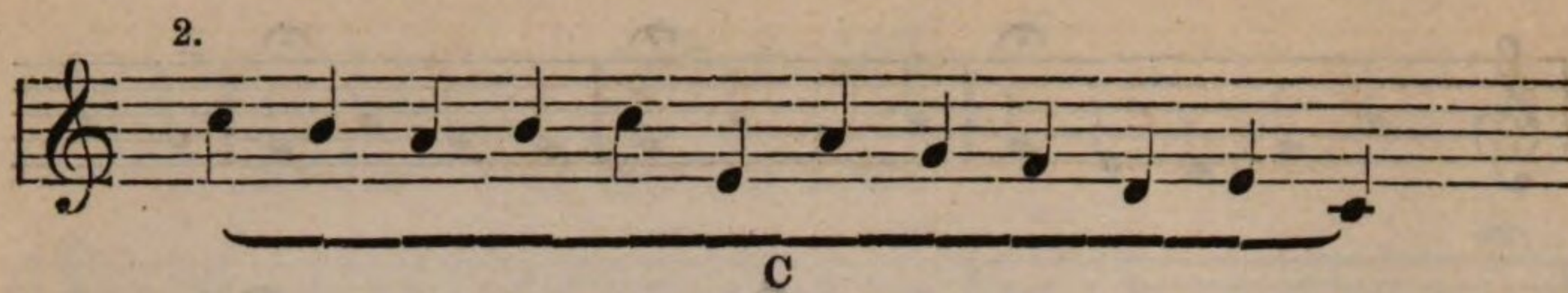
6. Aeolisch. Nun komm der Heiden Heiland.



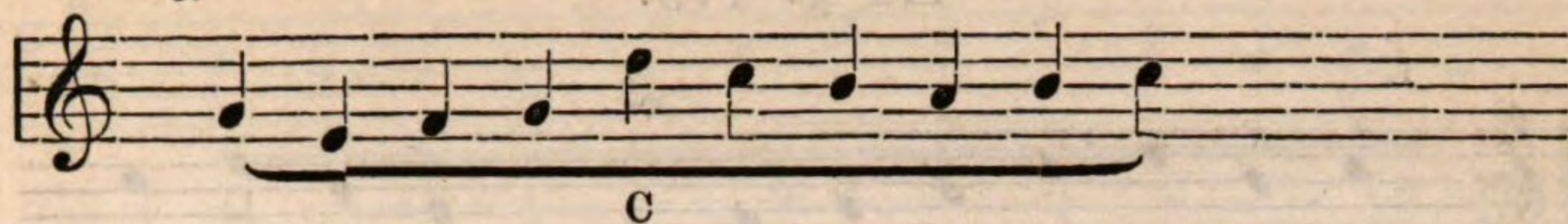
Zu §. 173.

1.

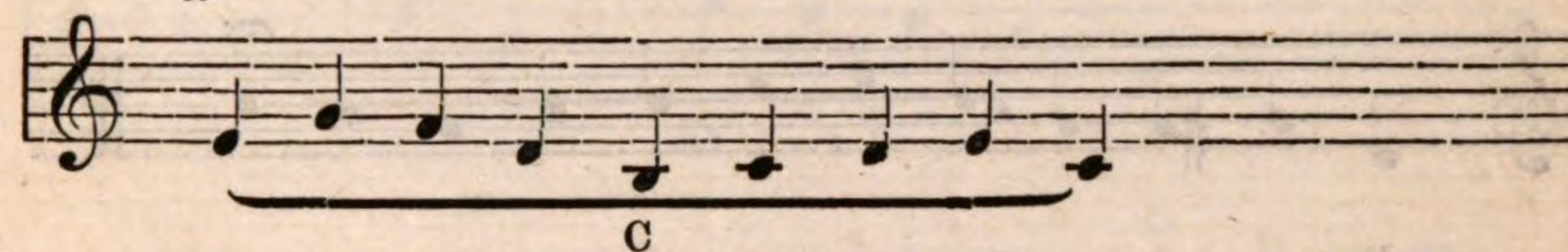




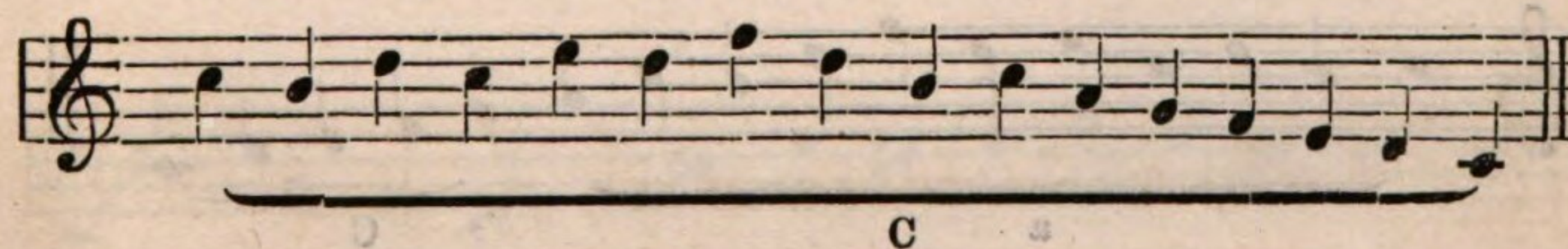
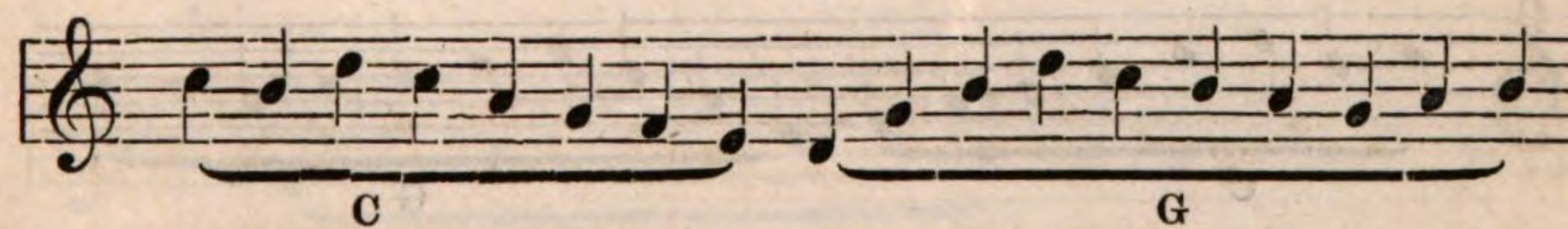
5.



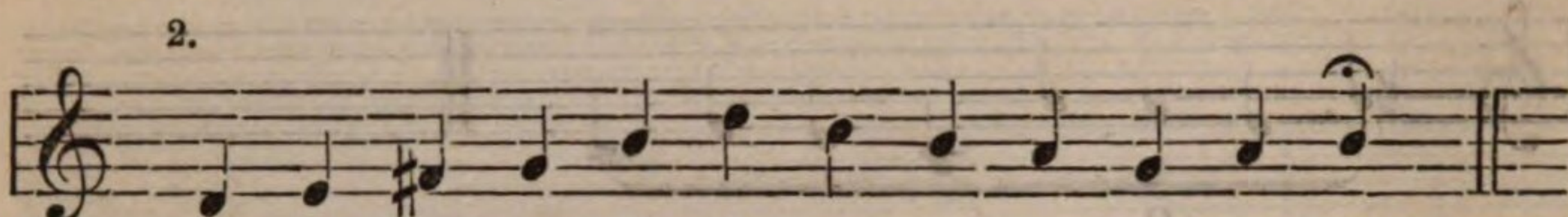
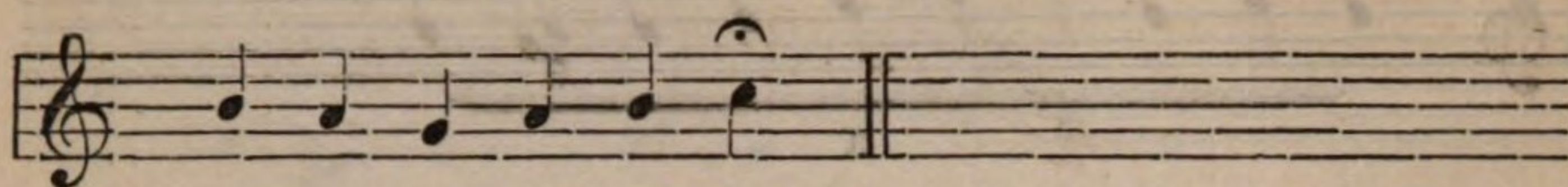
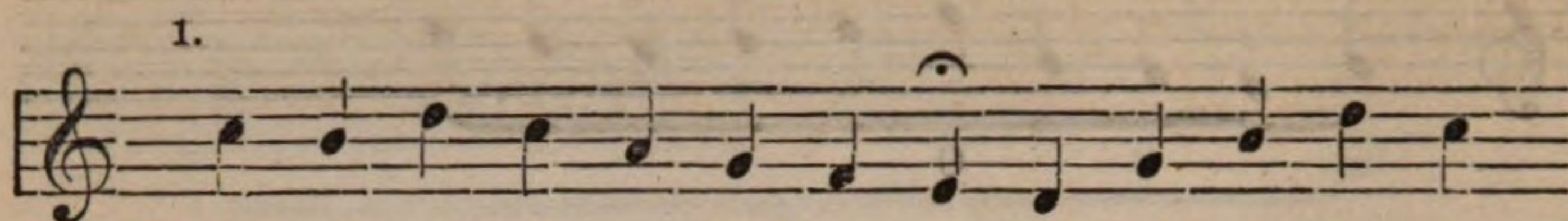
6.



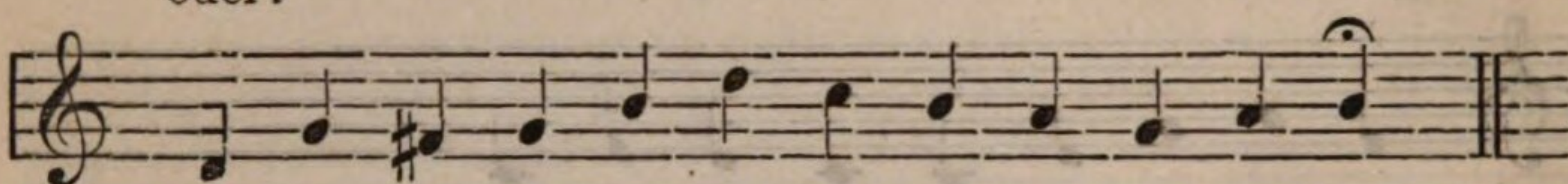
Zu §. 176.



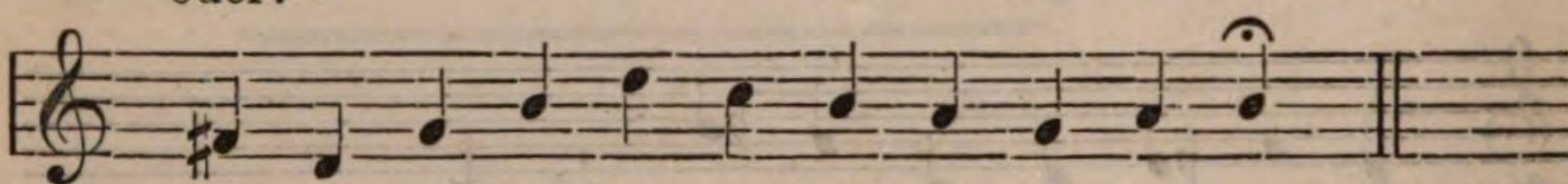
Zu §. 179.



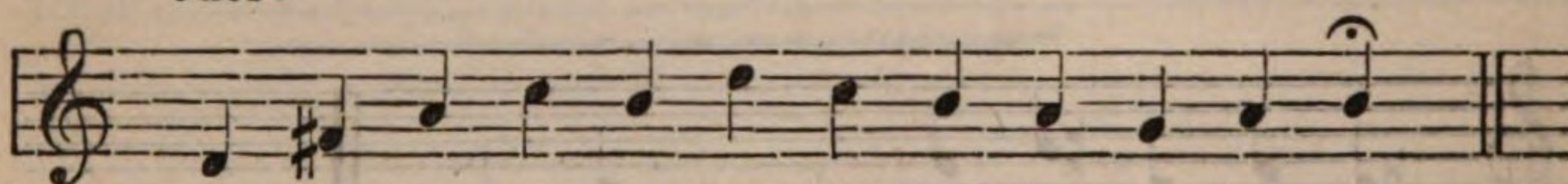
oder:



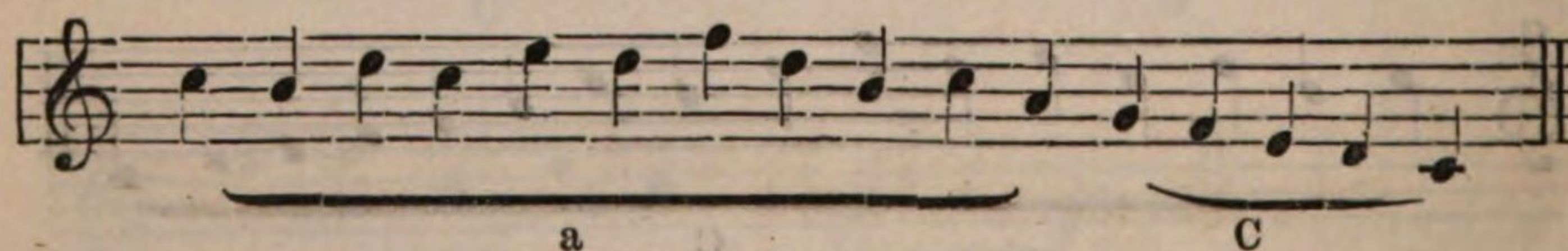
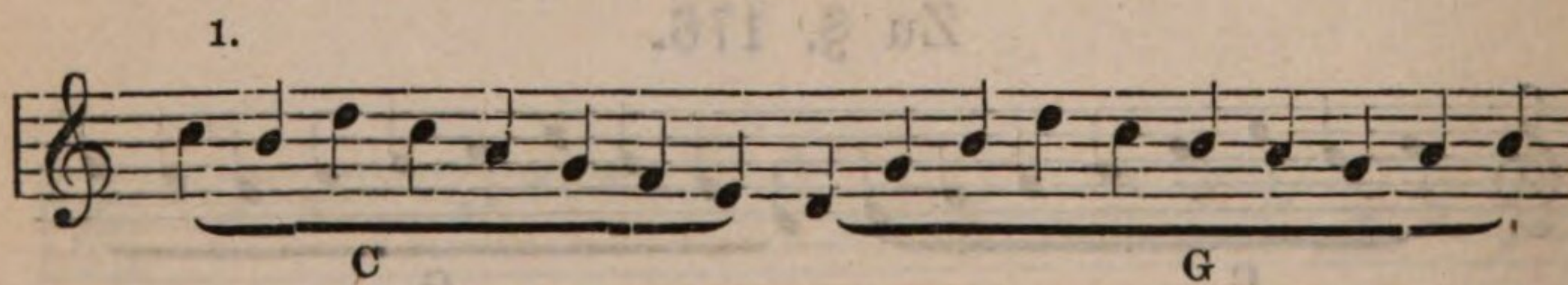
oder:

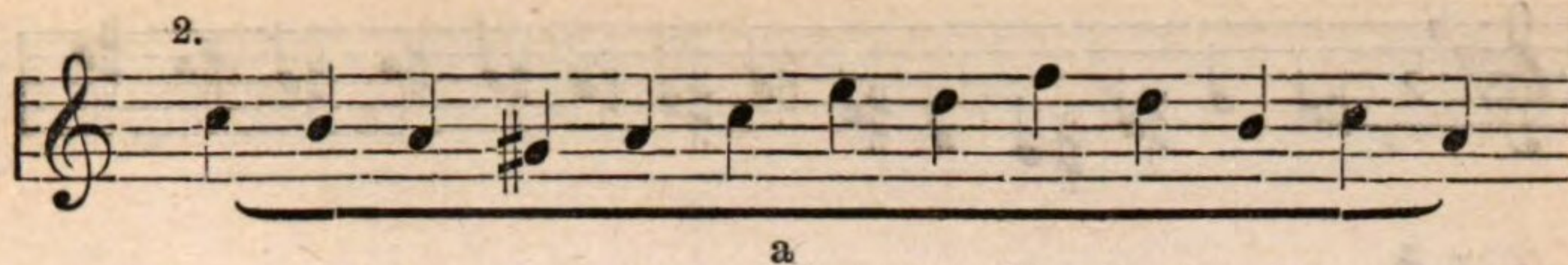


oder:



Zu §. 180.

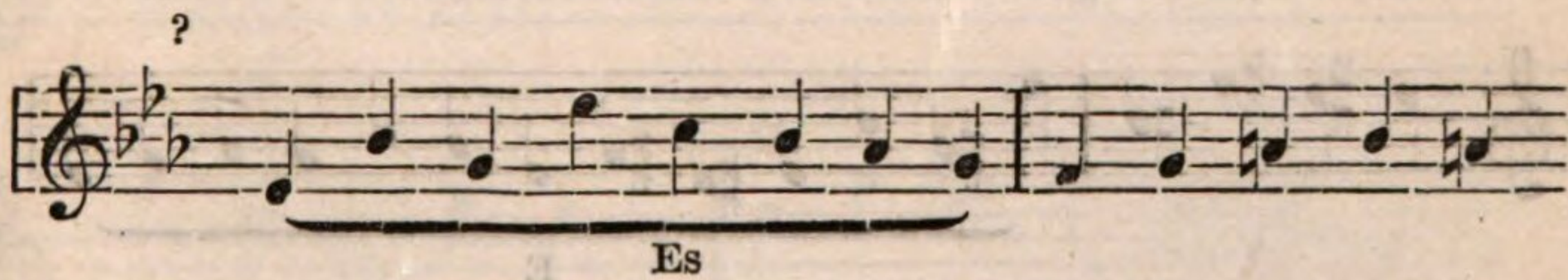


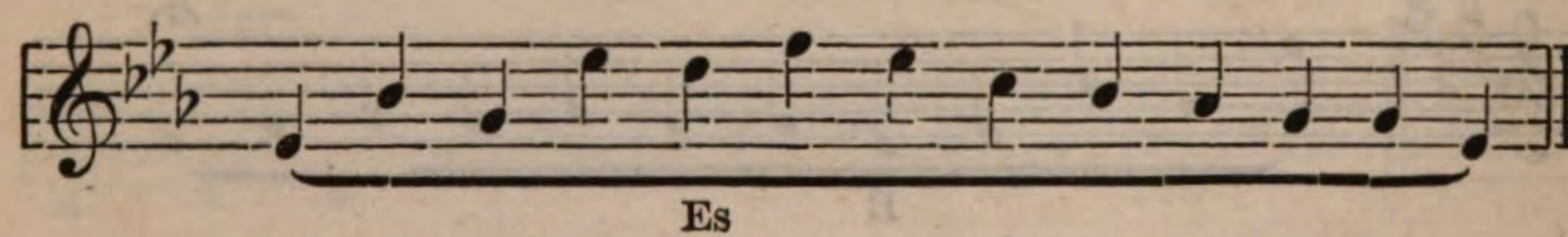
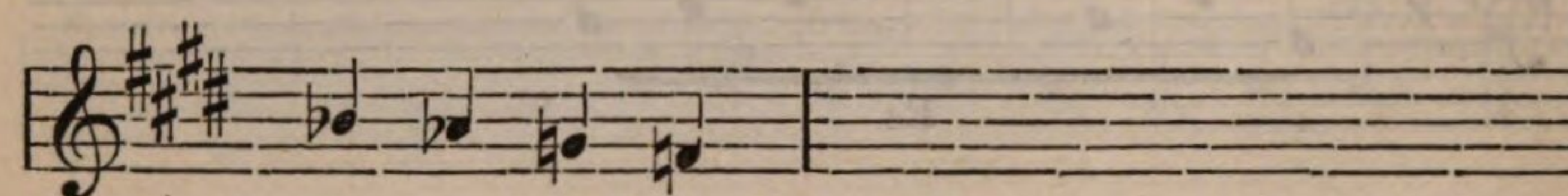
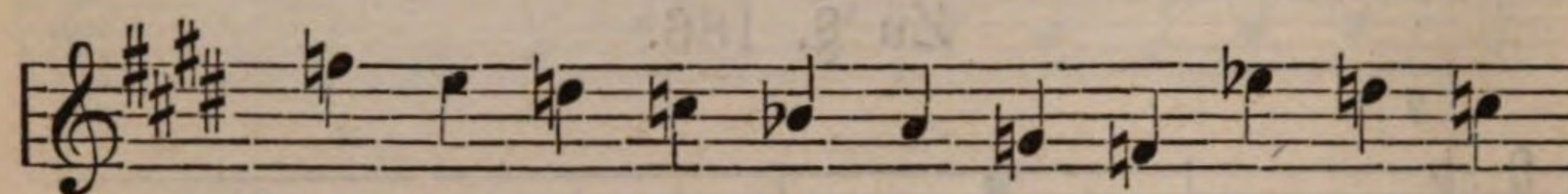
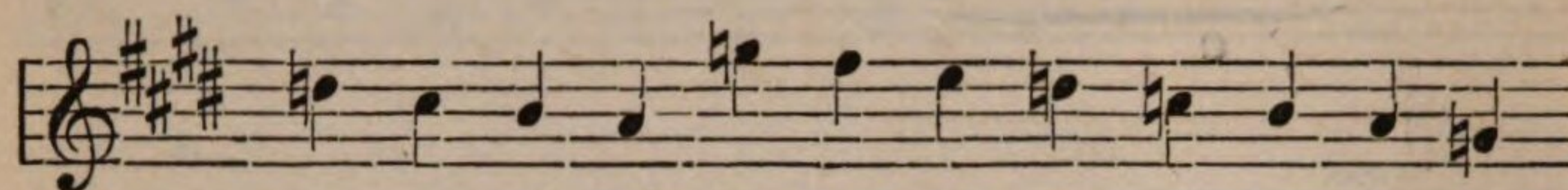
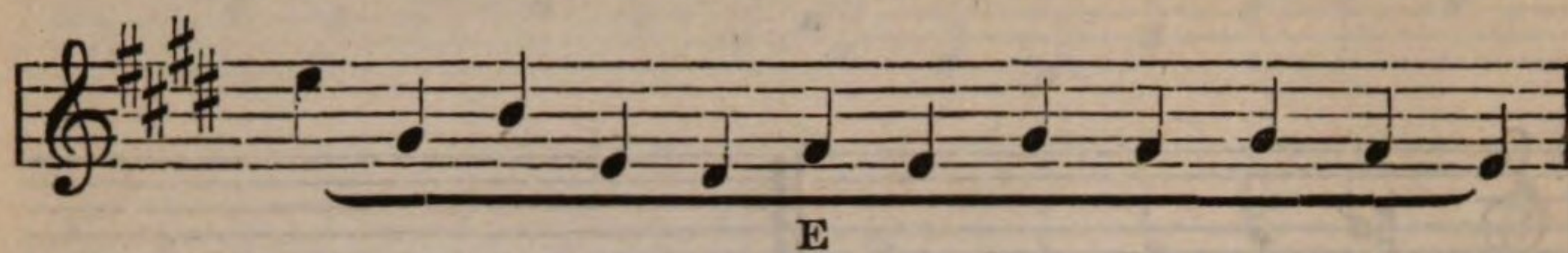
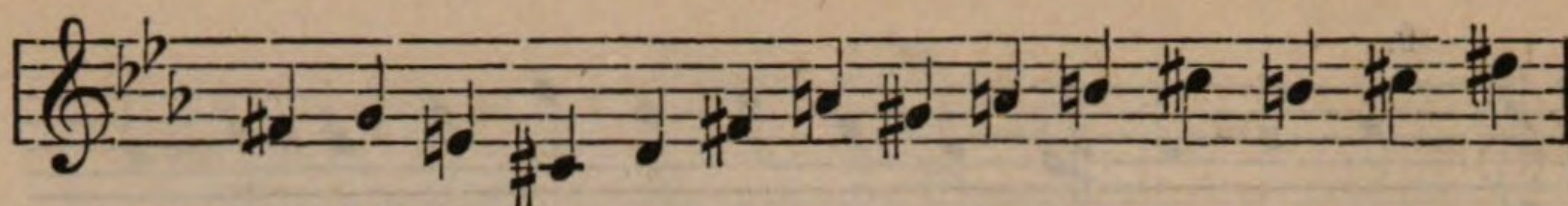


Zu §. 186.

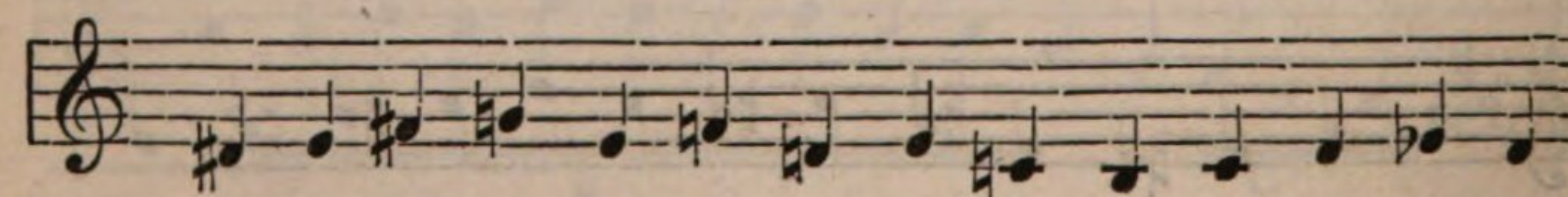
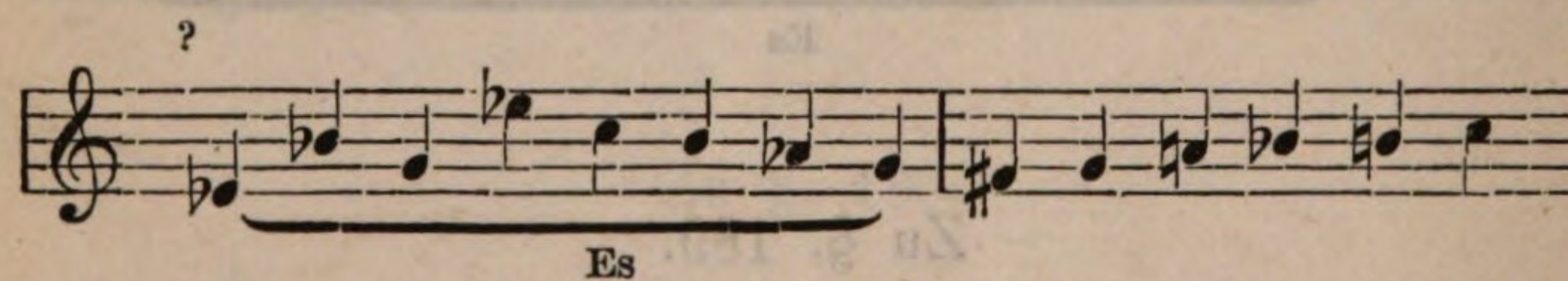


Zu §. 189.



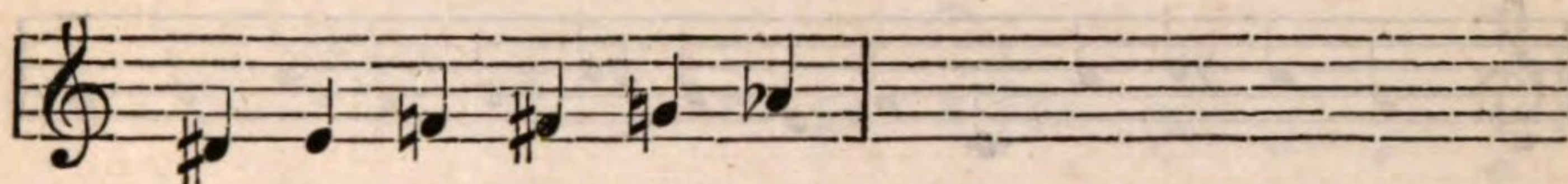


Zu §. 190.

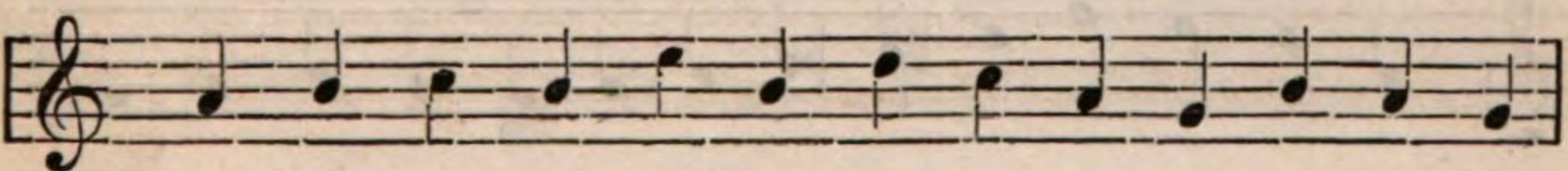
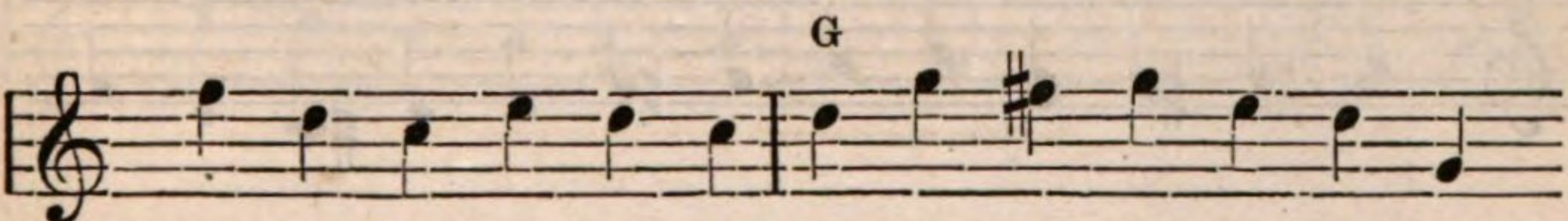
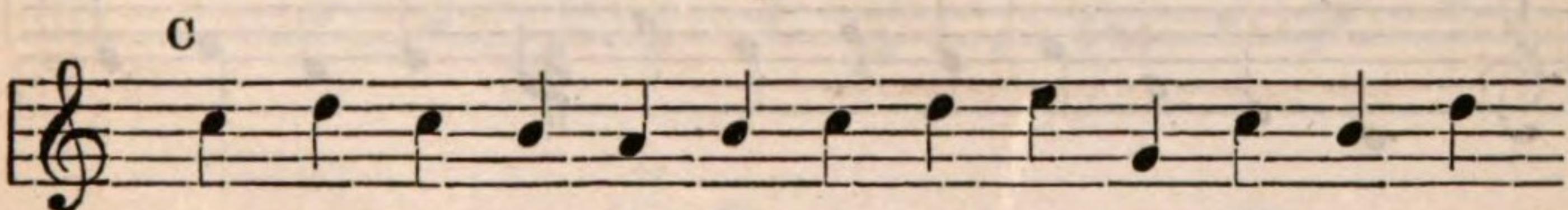




Zu §. 191.

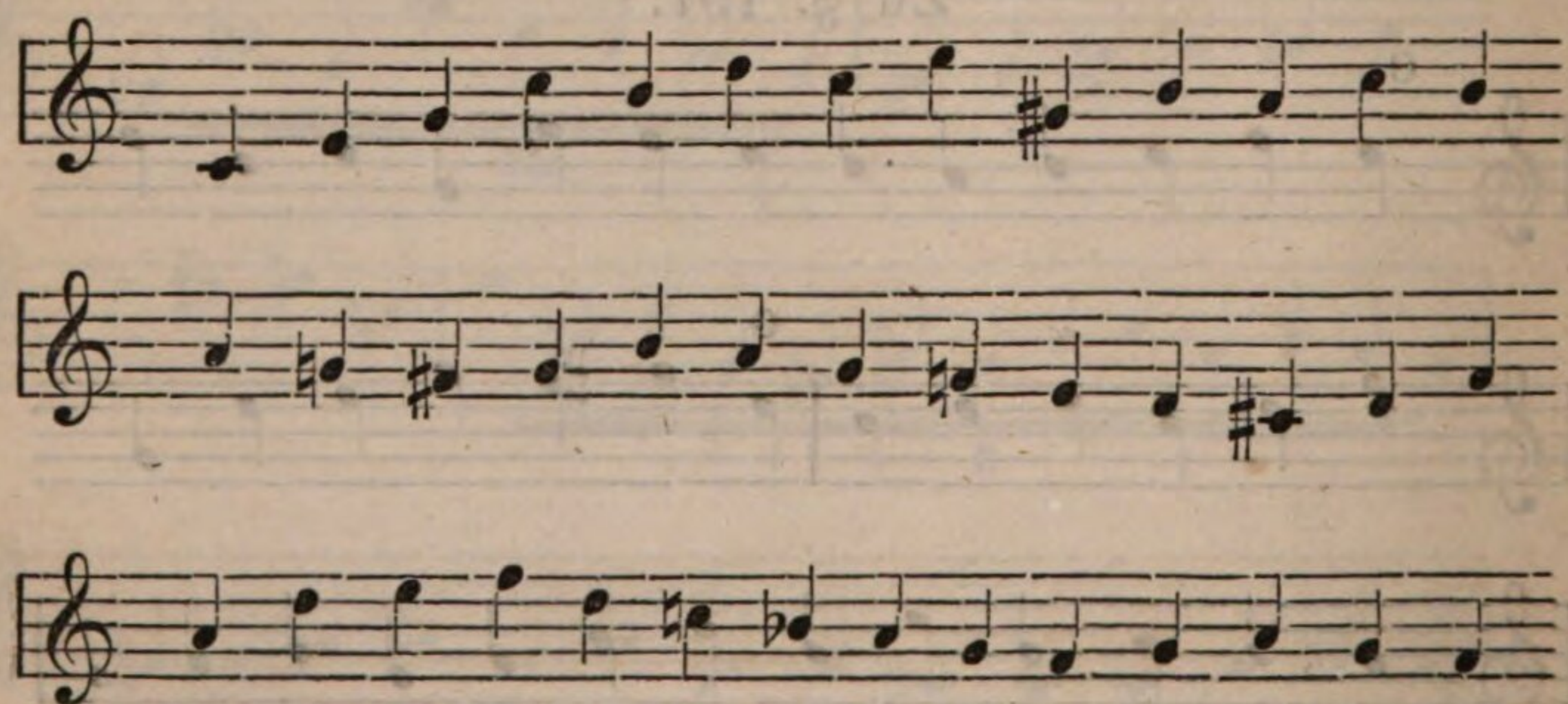


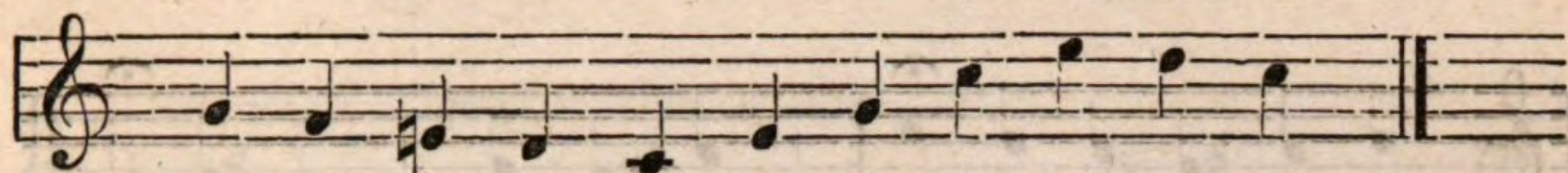
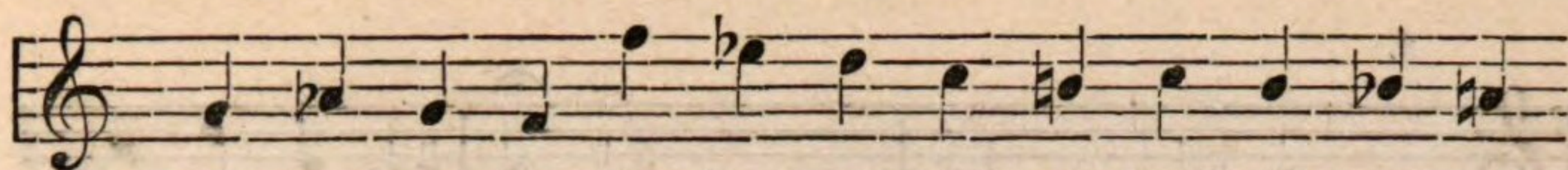
Zu §. 197.





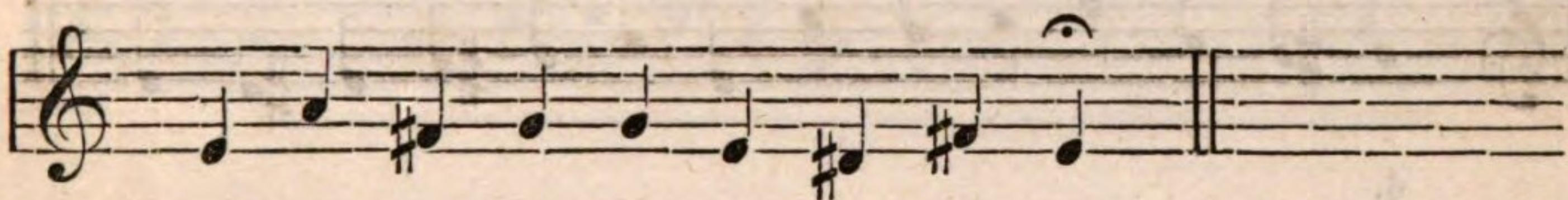
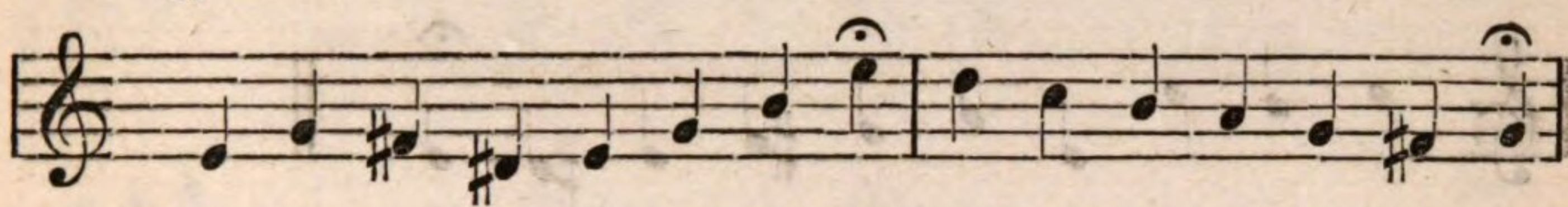
Zu §. 202.



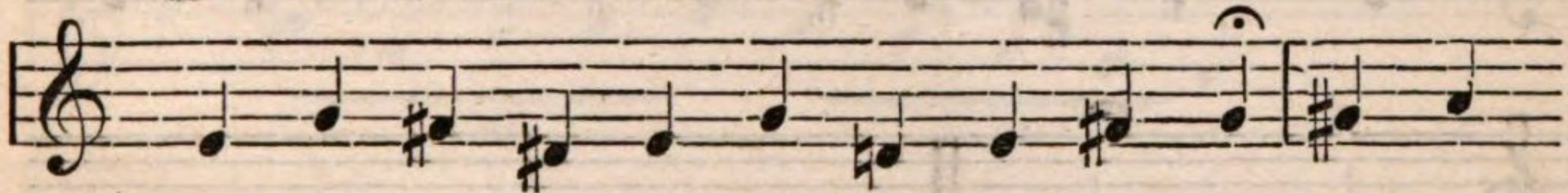


Zu §. 204.

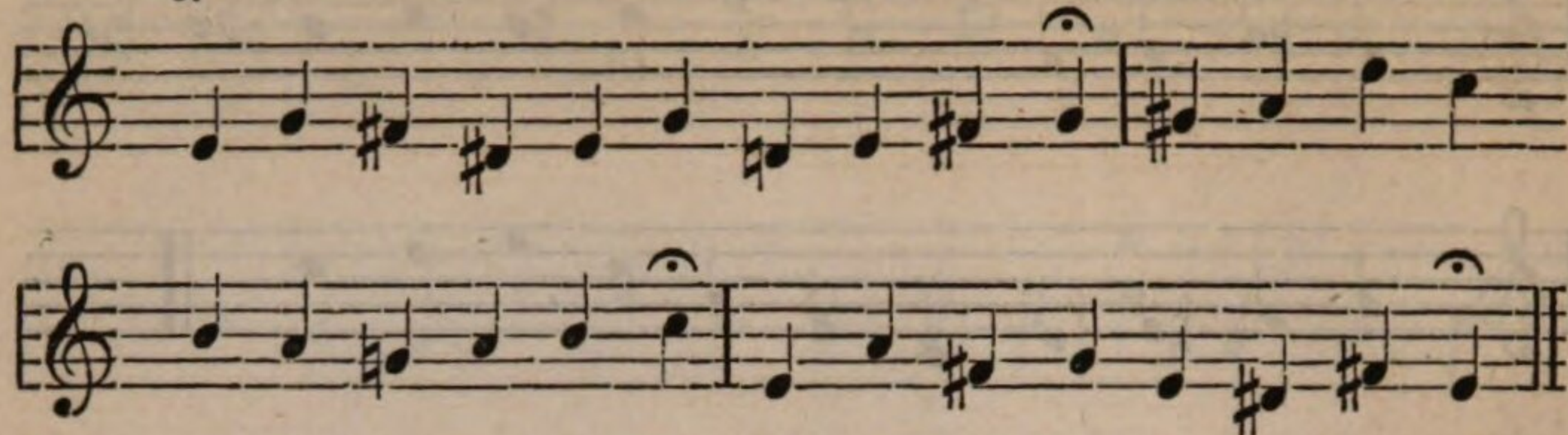
1.



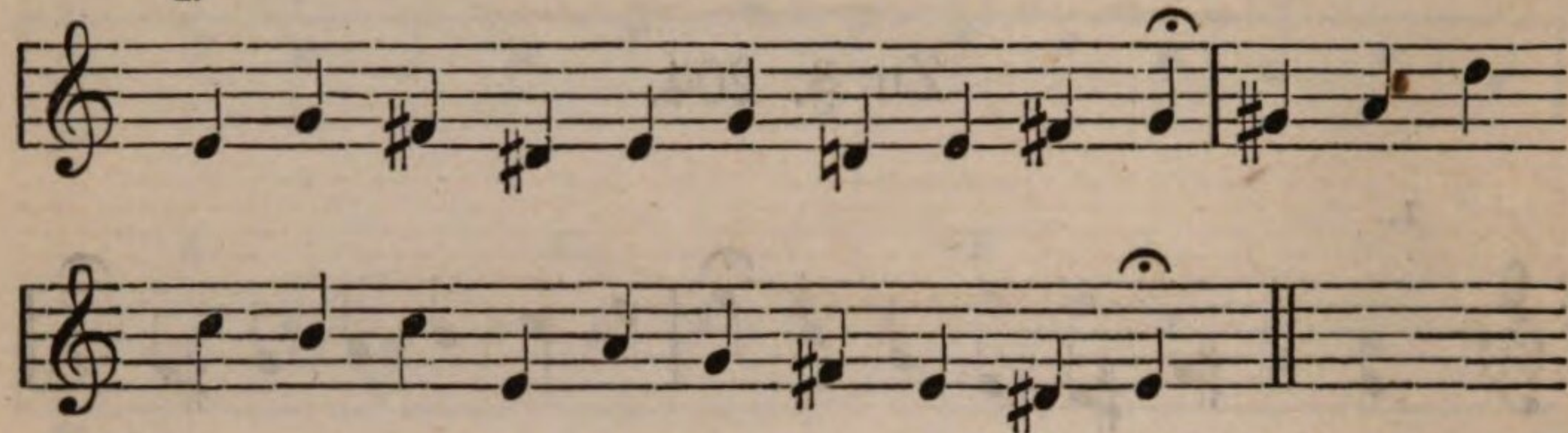
2.



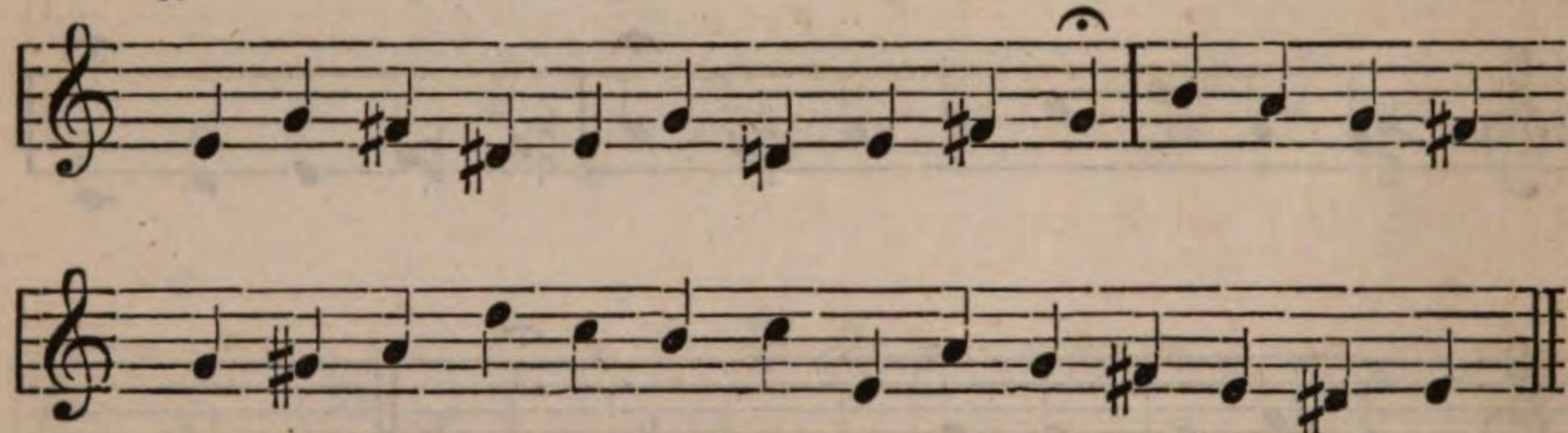
3.



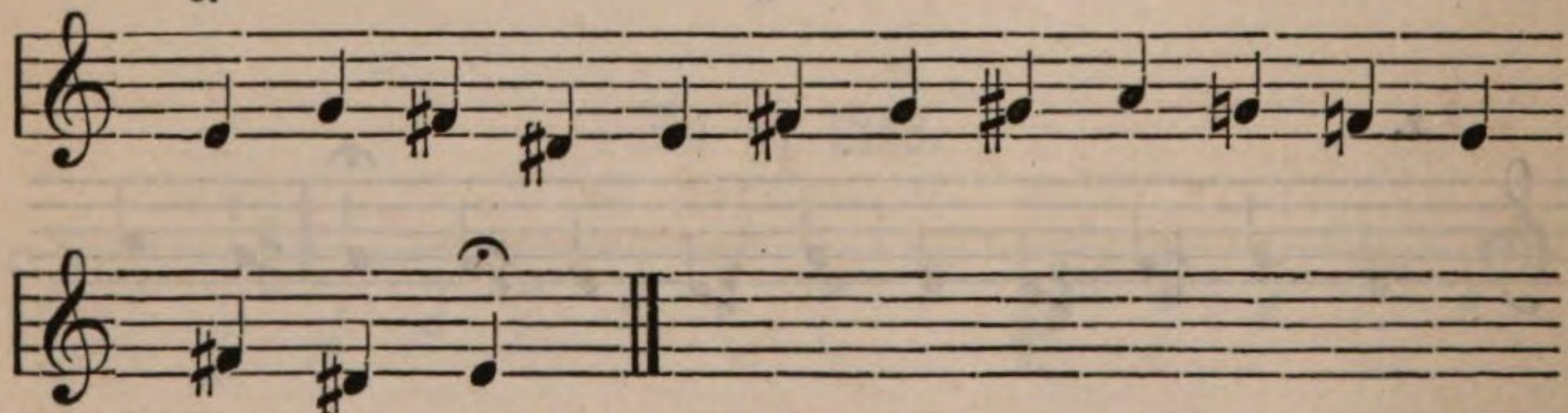
4.



5.



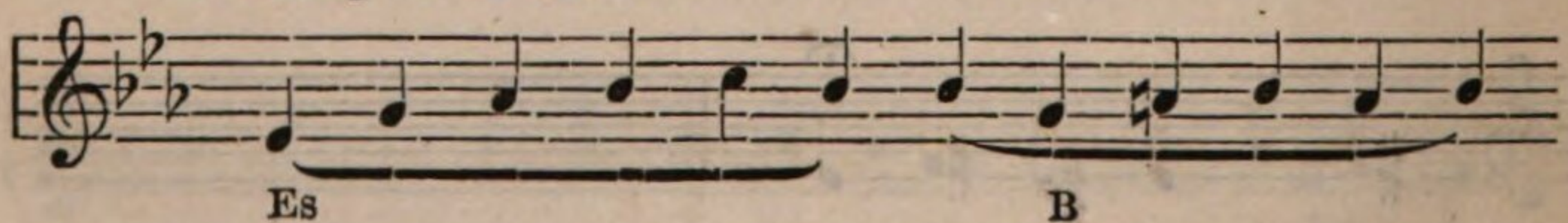
6.

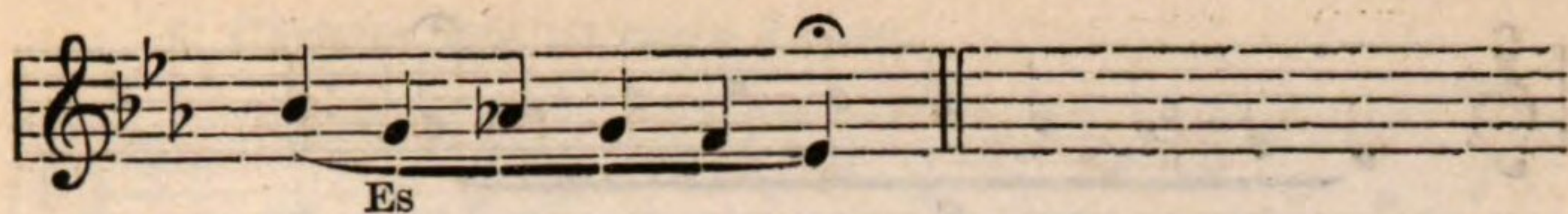


Zu §. 206.

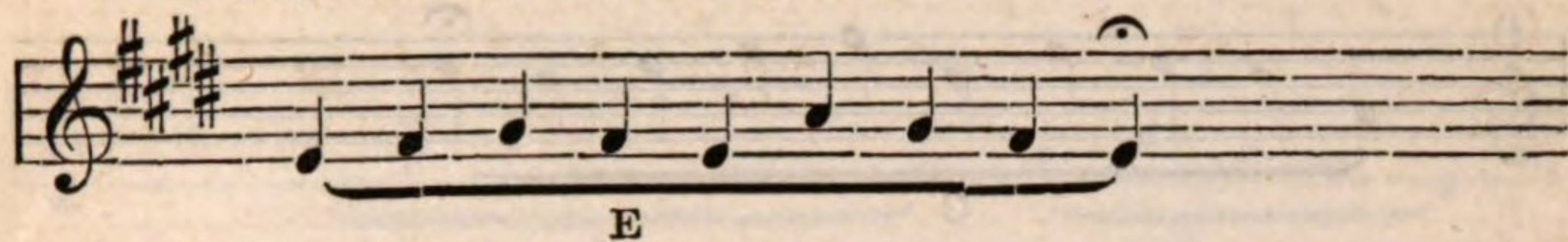
A.

1. Heilig ist Gott.

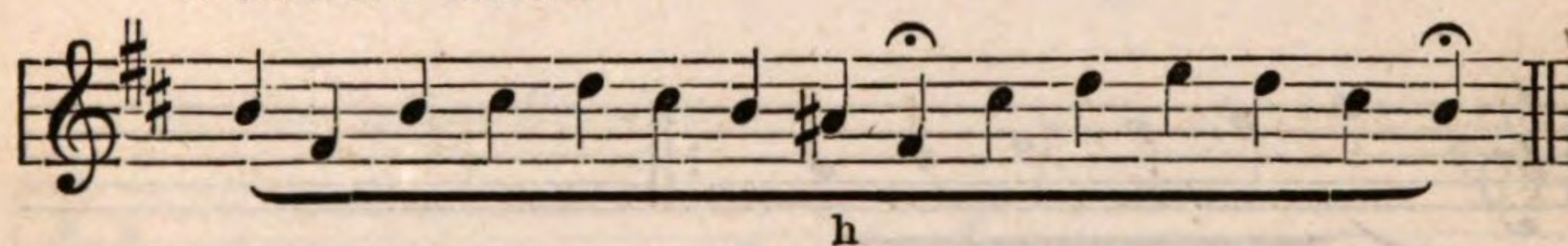




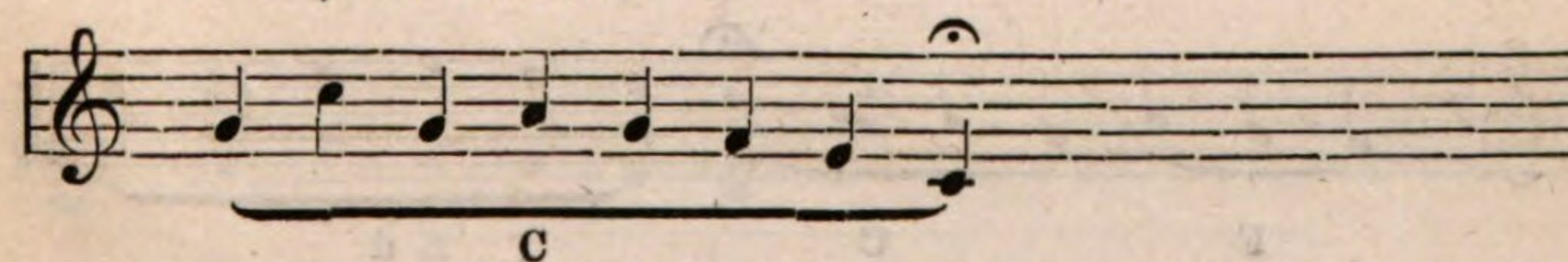
2. Jesu meines Lebens Leben.

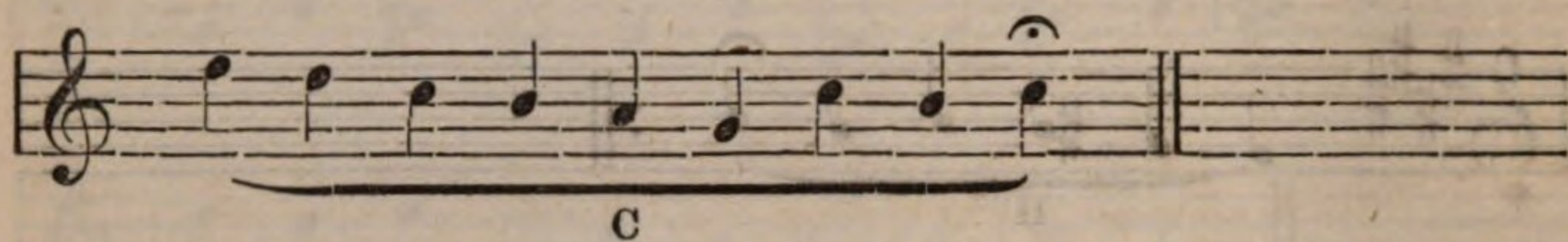
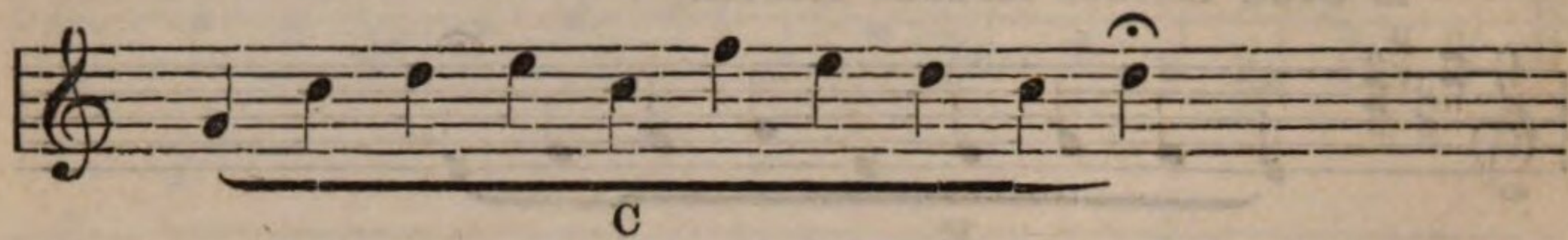
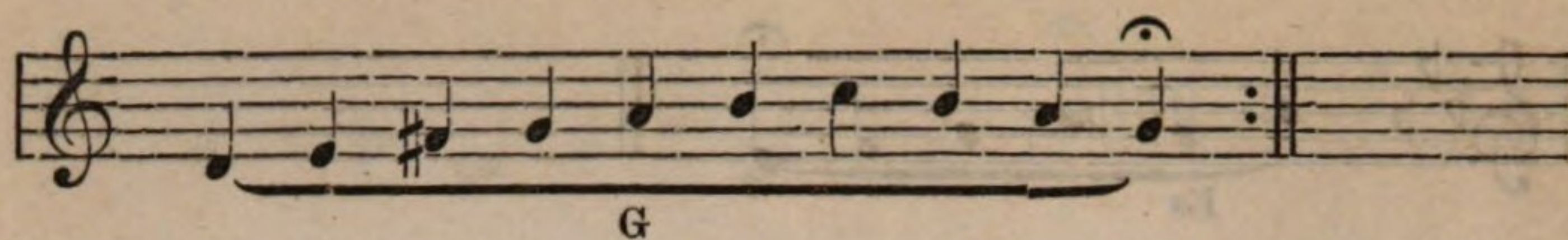


3. Der am Kreuz.

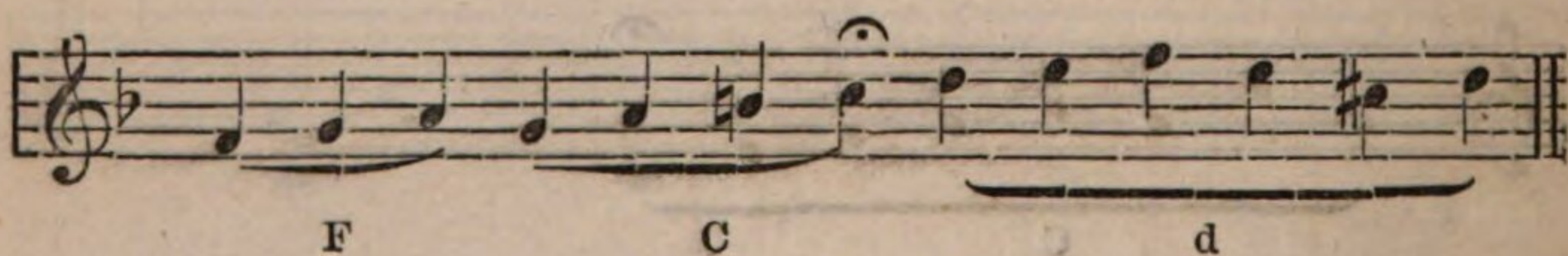
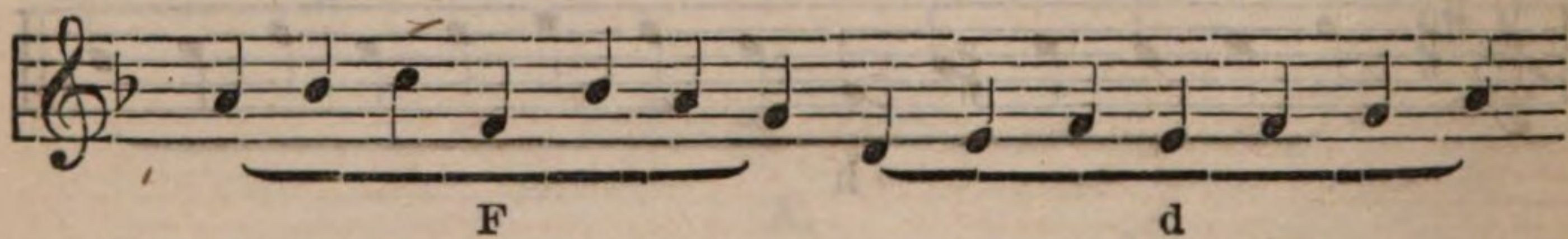
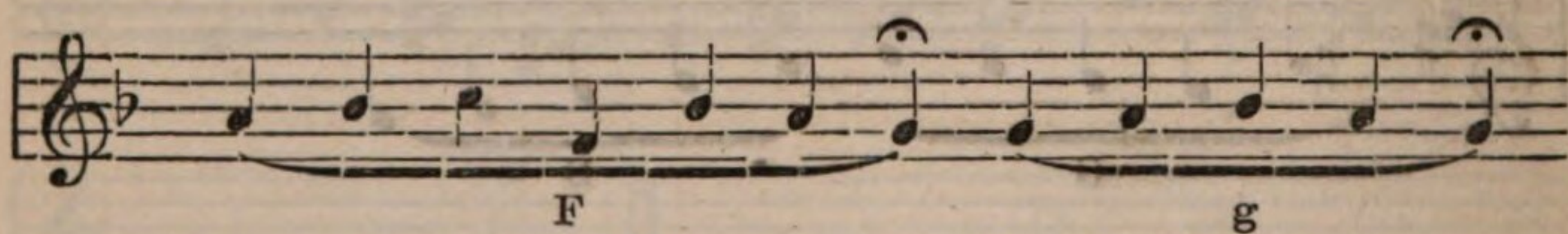
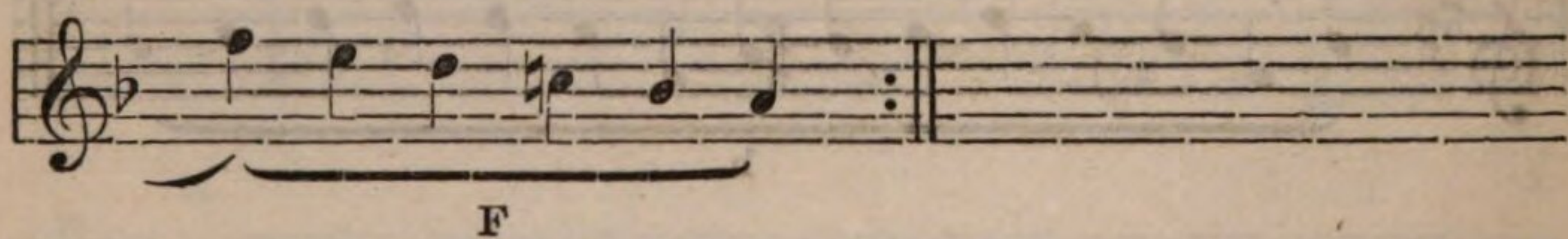
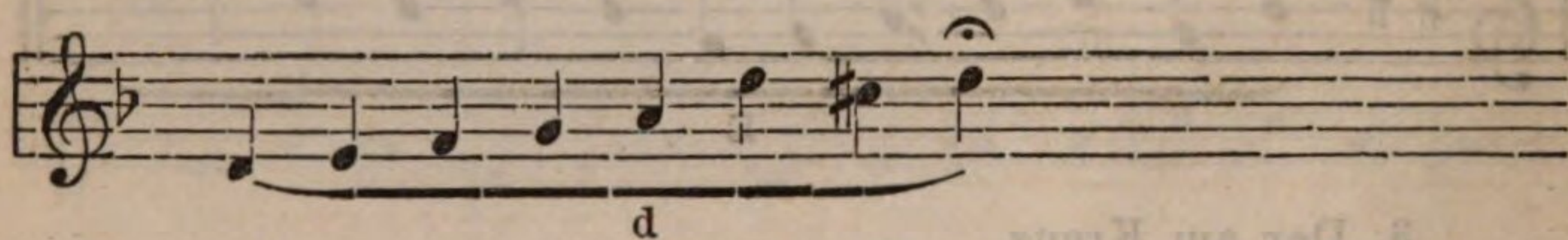


4. Dir, dir Jehovah.

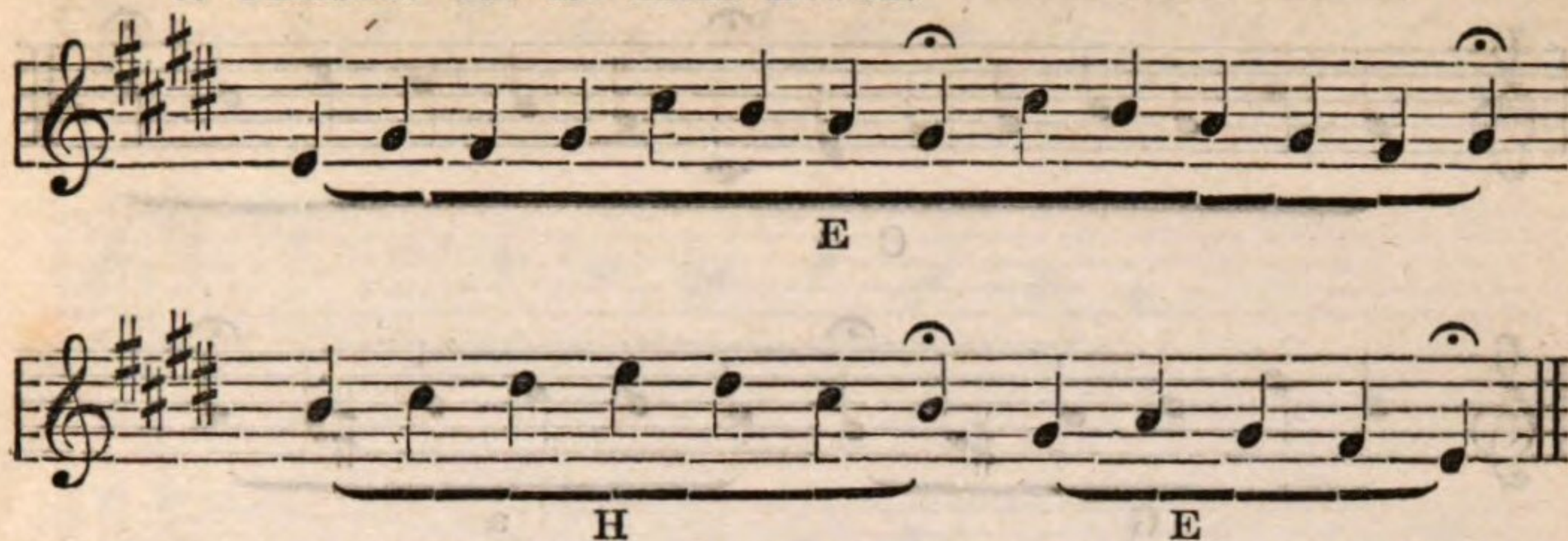




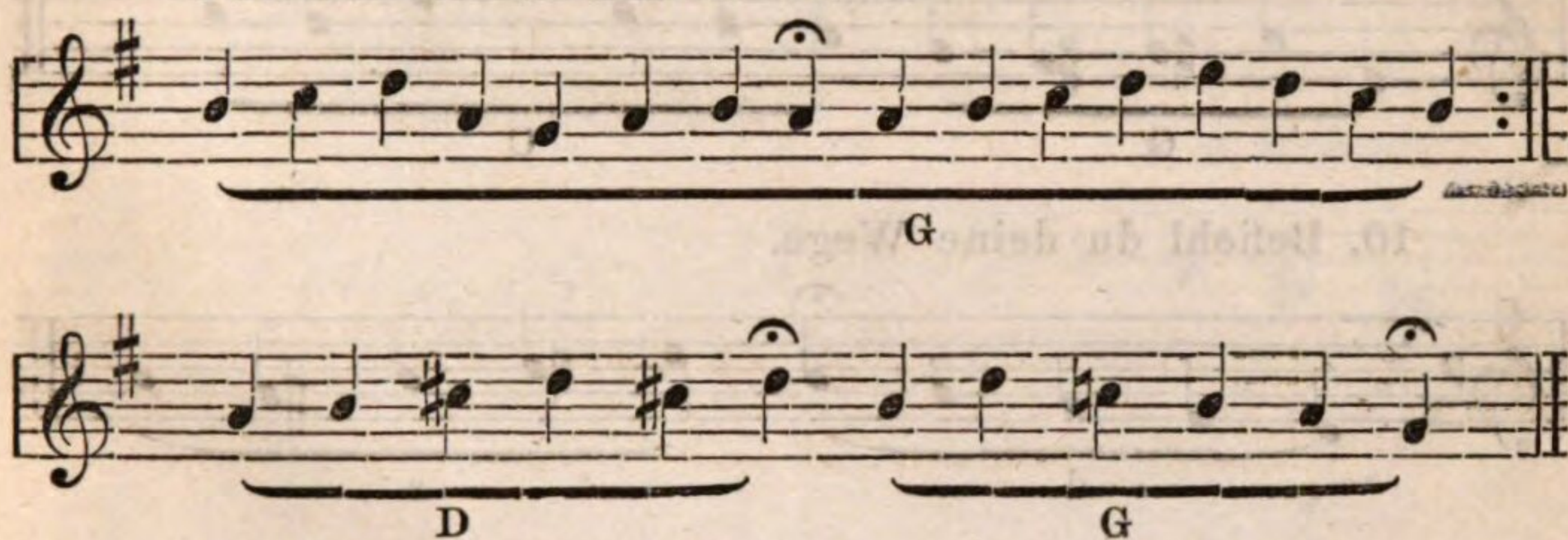
5. Sollt ich meinem Gott.



6. Christus der ist mein Leben.



7. Meinen Jesum lass ich nicht.



8. Jesu meine Freude.



9. Alle Menschen.

Three staves of musical notation for the song 'Alle Menschen'. The first staff contains a single melodic line with a fermata over the final note. The second and third staves show the same melody with different harmonic accompaniments, indicated by the letters 'C', 'G', and 'a' below the staves.

10. Befiehl du deine Wege.

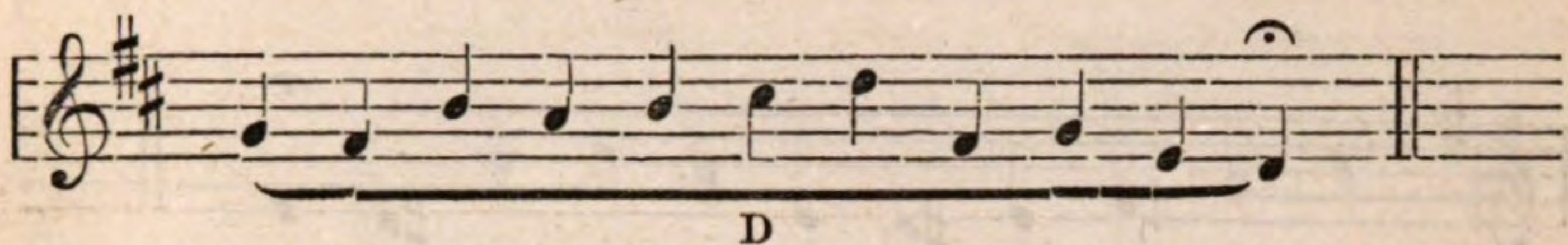
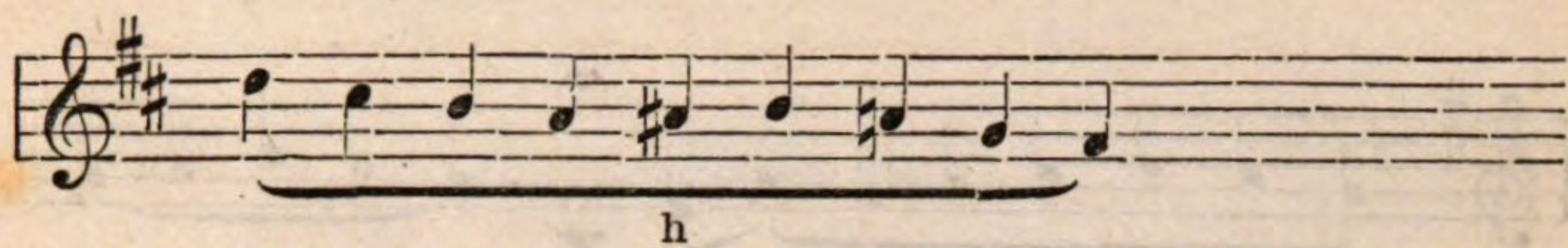
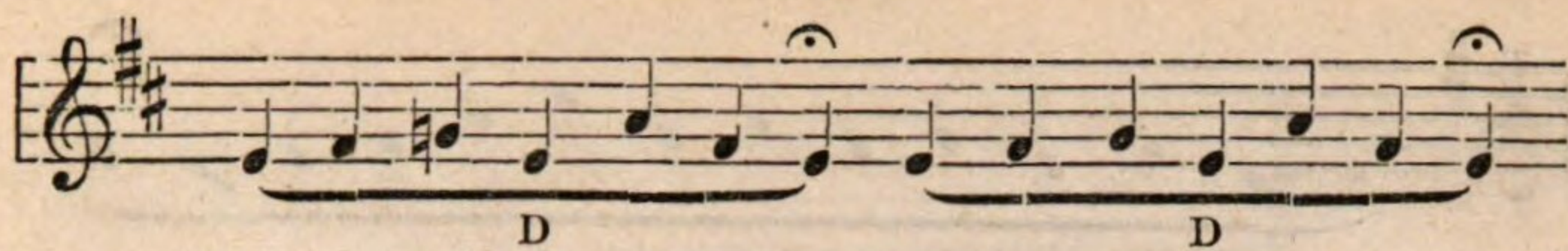
Three staves of musical notation for the song 'Befiehl du deine Wege'. The first staff contains a single melodic line with a fermata over the final note. The second and third staves show the same melody with different harmonic accompaniments, indicated by the letters 'd', 'a', and 'F' below the staves.

B.

11. Nicht durch kühle Myrthengänge.

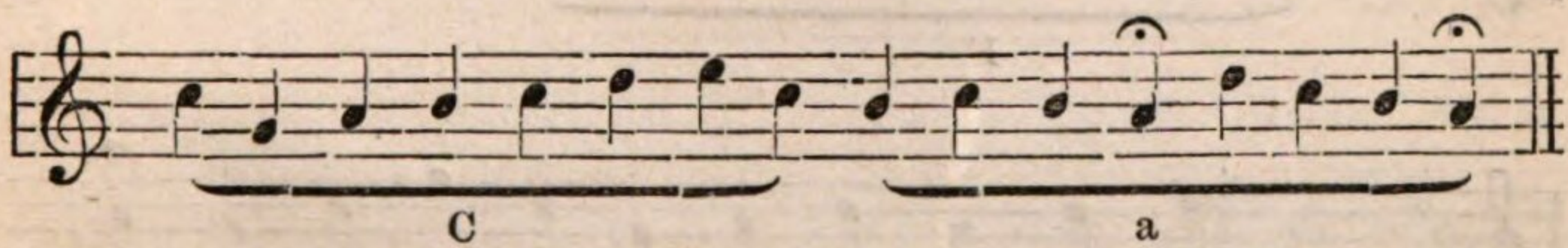
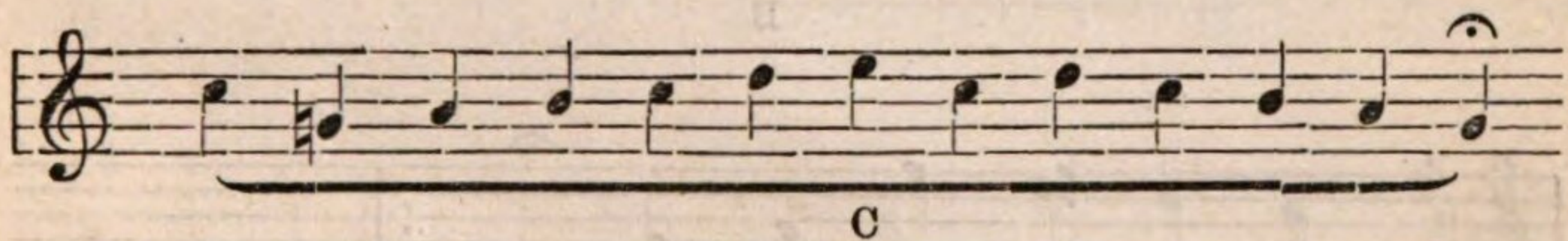
F. W. Berner.

Two staves of musical notation for the song 'Nicht durch kühle Myrthengänge'. The first staff contains a single melodic line with a fermata over the final note. The second staff shows the same melody with a different harmonic accompaniment, indicated by the letter 'A' below the staff.



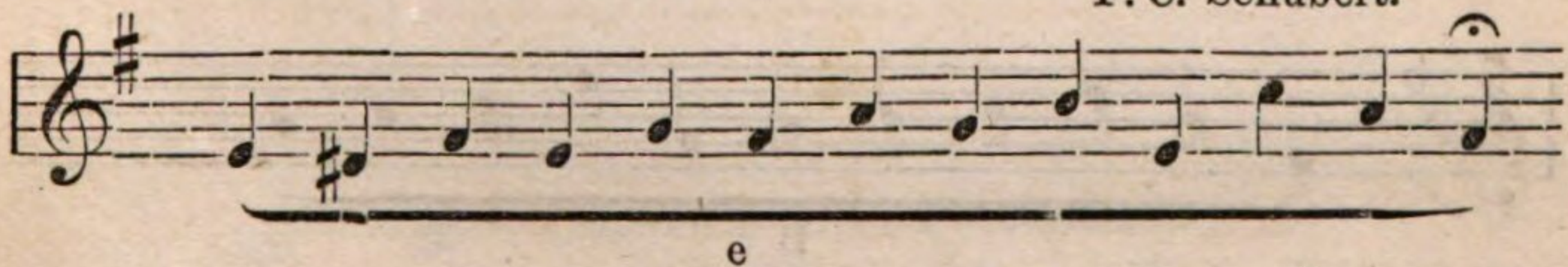
12. Dort am Flüsschen.

F. C. Schubert.



13. Fischerknabe sitzt alleine.

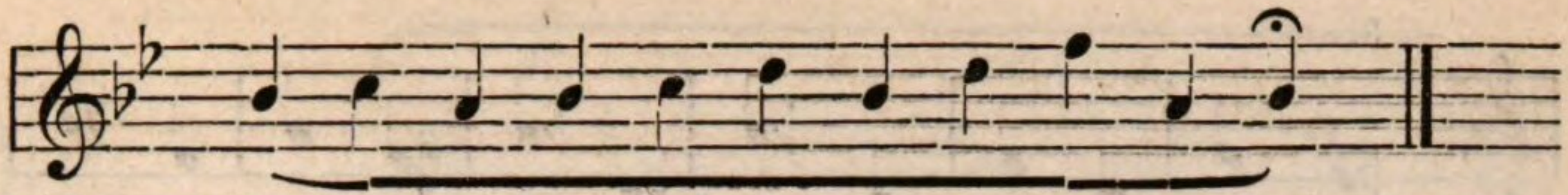
F. C. Schubert.



Three staves of musical notation in G major. The first staff contains a whole note G (labeled 'e') with a fermata. The second staff contains a half note G (labeled 'G'), a quarter note E (labeled 'e'), and a half note G (labeled 'G'), all with a fermata. The third staff contains a whole note G (labeled 'e') with a fermata.

14. Holländisches Nationallied.

Five staves of musical notation in B-flat major. The first staff contains a whole note B (labeled 'B') with a fermata. The second staff contains a whole note B (labeled 'B') with a fermata. The third staff contains a whole note F (labeled 'F') with a fermata. The fourth staff contains a whole note B (labeled 'B') with a fermata. The fifth staff contains a whole note B (labeled 'B') with a fermata.

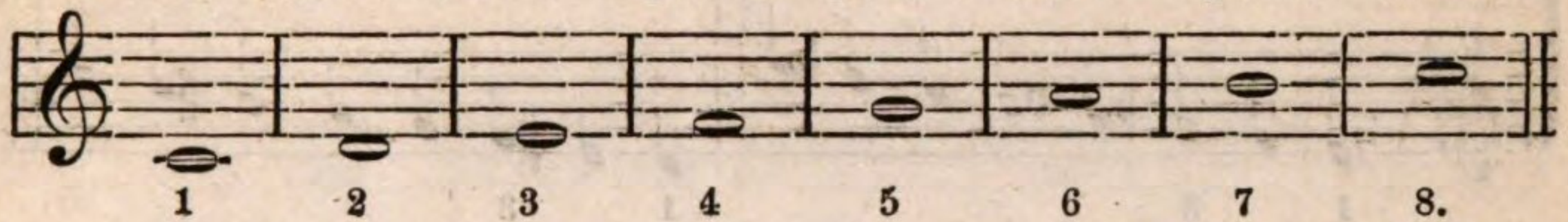


Zn §. 211.

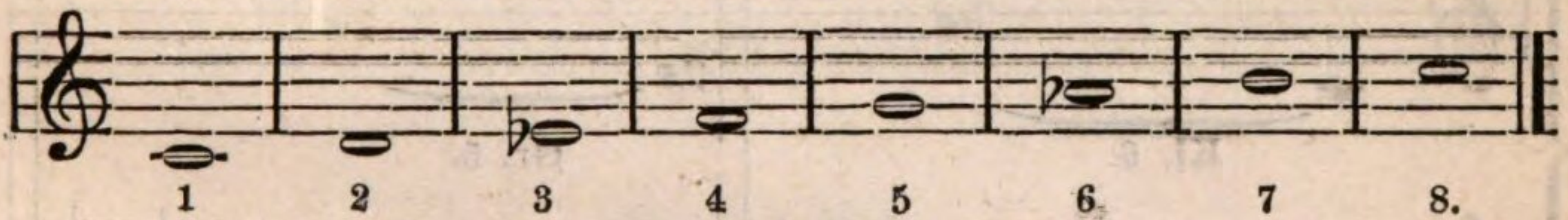


Zu §. 216.

1. Prime. Secunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Octave.

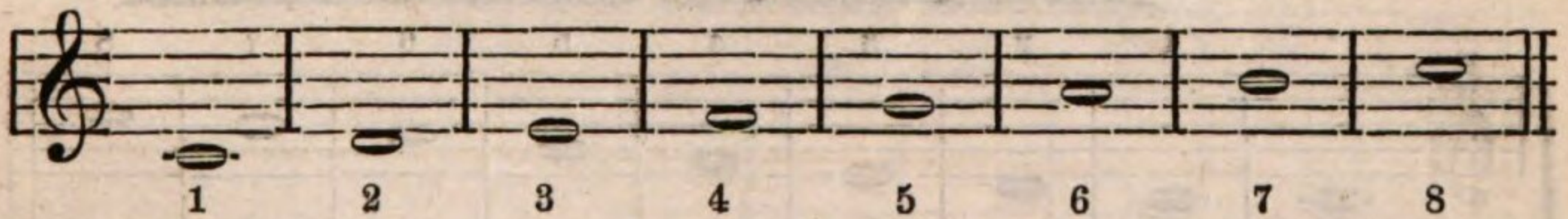


2. Prime. Secunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Octave.

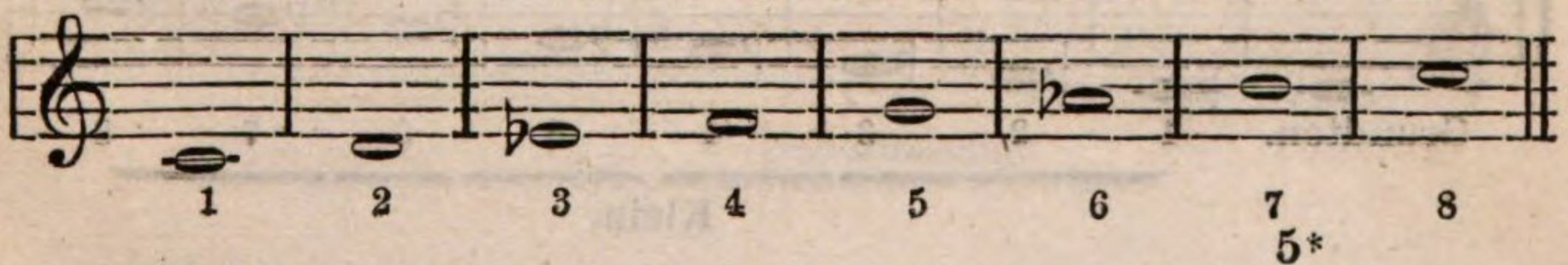


Zu §. 217.

1. Gr. P. Gr. S. Gr. T. Gr. Q. Gr. Q. Gr. S. Gr. S. Gr. O.



2. Gr. P. Gr. S. Kl. T. Gr. Q. Gr. Q. Kl. S. Gr. S. Gr. O.



3.

Gr. 3. Kl. 3. Kl. 6. Gr. 5. Kl. 3. Gr. 4.

Kl. 4. Kl. 2. Gr. 2. Gr. 6. Kl. 7. Gr. 7.

Zu §. 218.

1.

Gr. 3. Kl. 3.

1 3 1 3

2.

Kl. 6. Gr. 5.

1 6 1 5

3.

Gross.

Grundton. Grundton.

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

Klein.

4. Gross.

Grundton. Grundton.

1 2 3 4 5 6 7 8

Klein.

Detailed description: This exercise consists of two staves. The top staff is labeled 'Grundton.' and contains notes for degrees 1 through 8: 1 (C), 2 (D), 3 (E with sharp), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B with sharp), and 8 (C). The bottom staff is also labeled 'Grundton.' and contains notes for degrees 1 through 8: 1 (C), 2 (B with flat), 3 (A with flat), 4 (G with flat), 5 (F with flat), 6 (E with flat), 7 (D with flat), and 8 (C with flat). Brackets above and below the staves group the notes into 'Gross.' and 'Klein.' sections.

5. Gross.

Grundton. Grton.

1 2 3 4 5 6 7 8

Klein.

Detailed description: This exercise consists of two staves. The top staff is labeled 'Grundton.' and contains notes for degrees 1 through 8: 1 (C), 2 (B with flat), 3 (A), 4 (G with flat), 5 (F with flat), 6 (E), 7 (D), and 8 (C with flat). The bottom staff is labeled 'Grton.' and contains notes for degrees 1 through 8: 1 (C), 2 (B with flat), 3 (A with flat), 4 (G with flat), 5 (F with flat), 6 (E with flat), 7 (D with flat), and 8 (C with flat). Brackets above and below the staves group the notes into 'Gross.' and 'Klein.' sections.

Zu §. 219.

1. Gross.

Grton. Grton.

1 2 3 4 5 6 7 8

Uebermässig.

Detailed description: This exercise consists of two staves. The top staff is labeled 'Grton.' and contains notes for degrees 1 through 8: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), and 8 (C). The bottom staff is labeled 'Grton.' and contains notes for degrees 1 through 8: 1 (C with sharp), 2 (D with sharp), 3 (E with sharp), 4 (F with sharp), 5 (G with sharp), 6 (A with sharp), 7 (B with sharp), and 8 (C with sharp). Brackets above and below the staves group the notes into 'Gross.' and 'Uebermässig.' sections.

2. Gross.

1 2 3 4 5 6 7 8

Grton. 1 2 3 4 5 6 7 8

Ueermässig.

Zu §. 220.

Gross.

2 3 4 5 6 7 8

Grton. 2 3 4 5 6 7 8

Vermindert.

Zu §. 222.

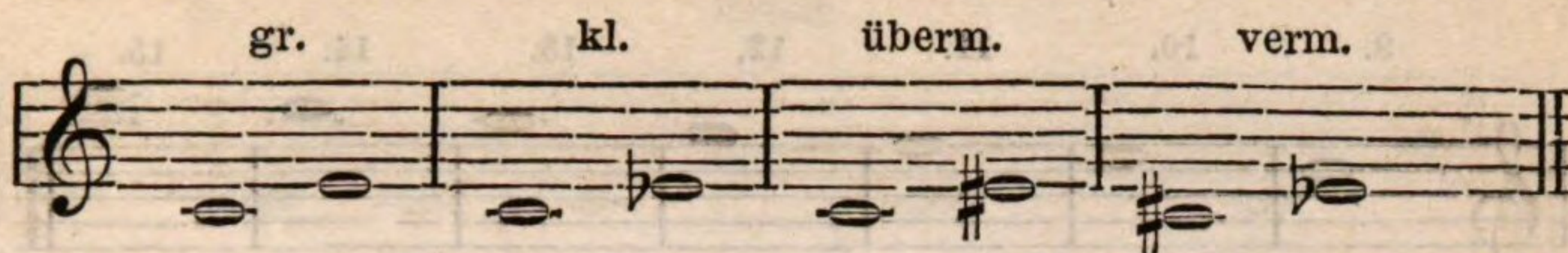
Primen:

gr. kl. überm. verm.

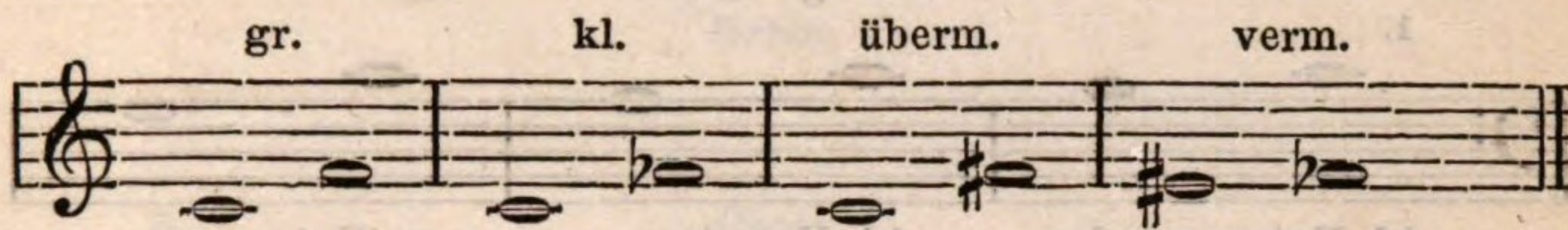
Secunden:

gr. kl. überm. verm.

Terzen:



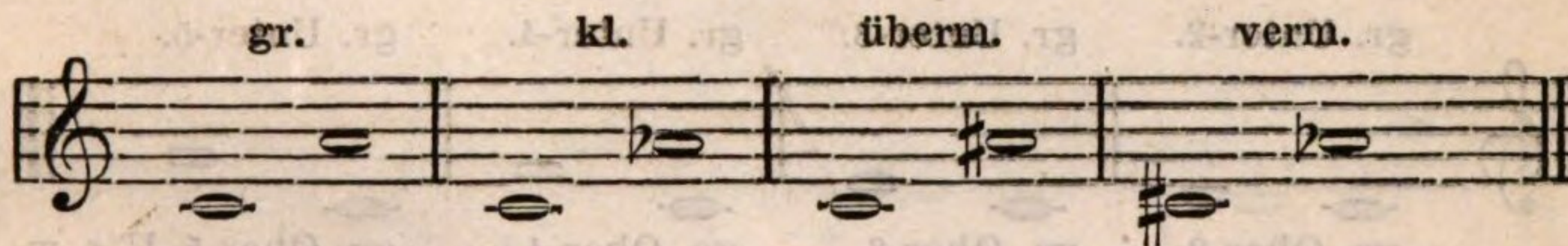
Quarten:



Quinten:



Sexten:



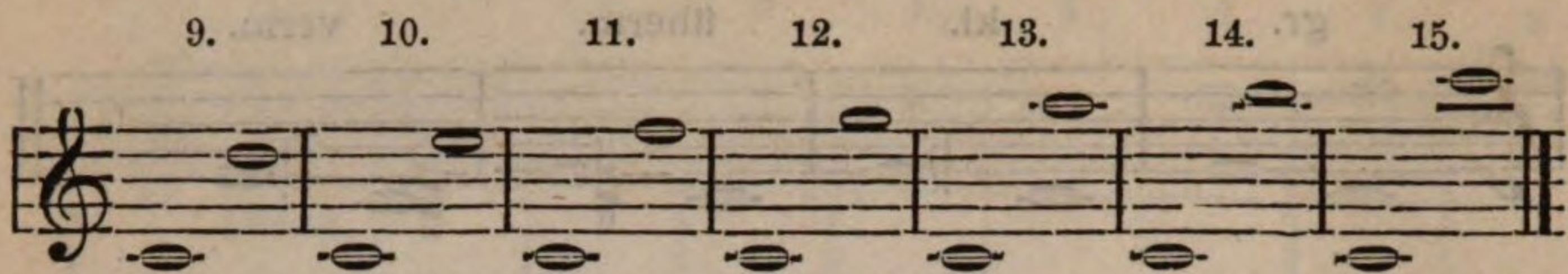
Septimen:



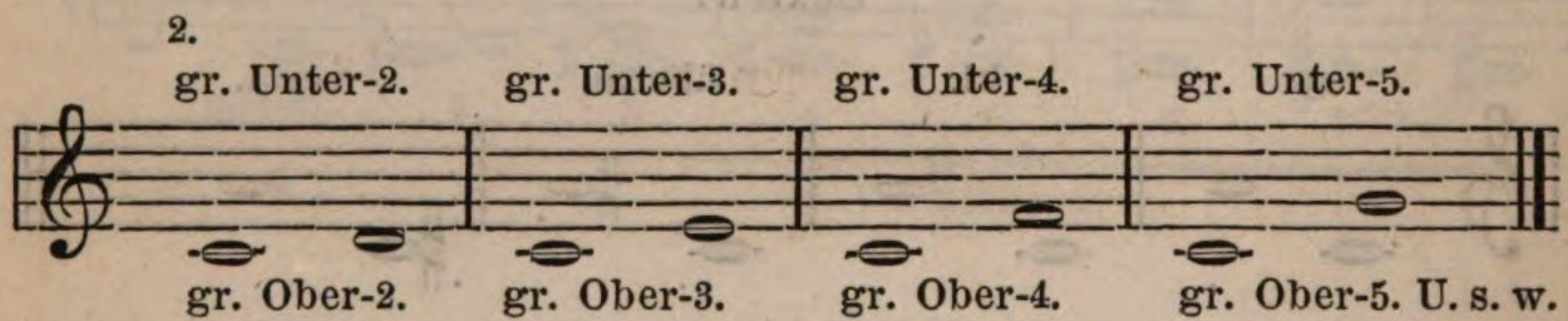
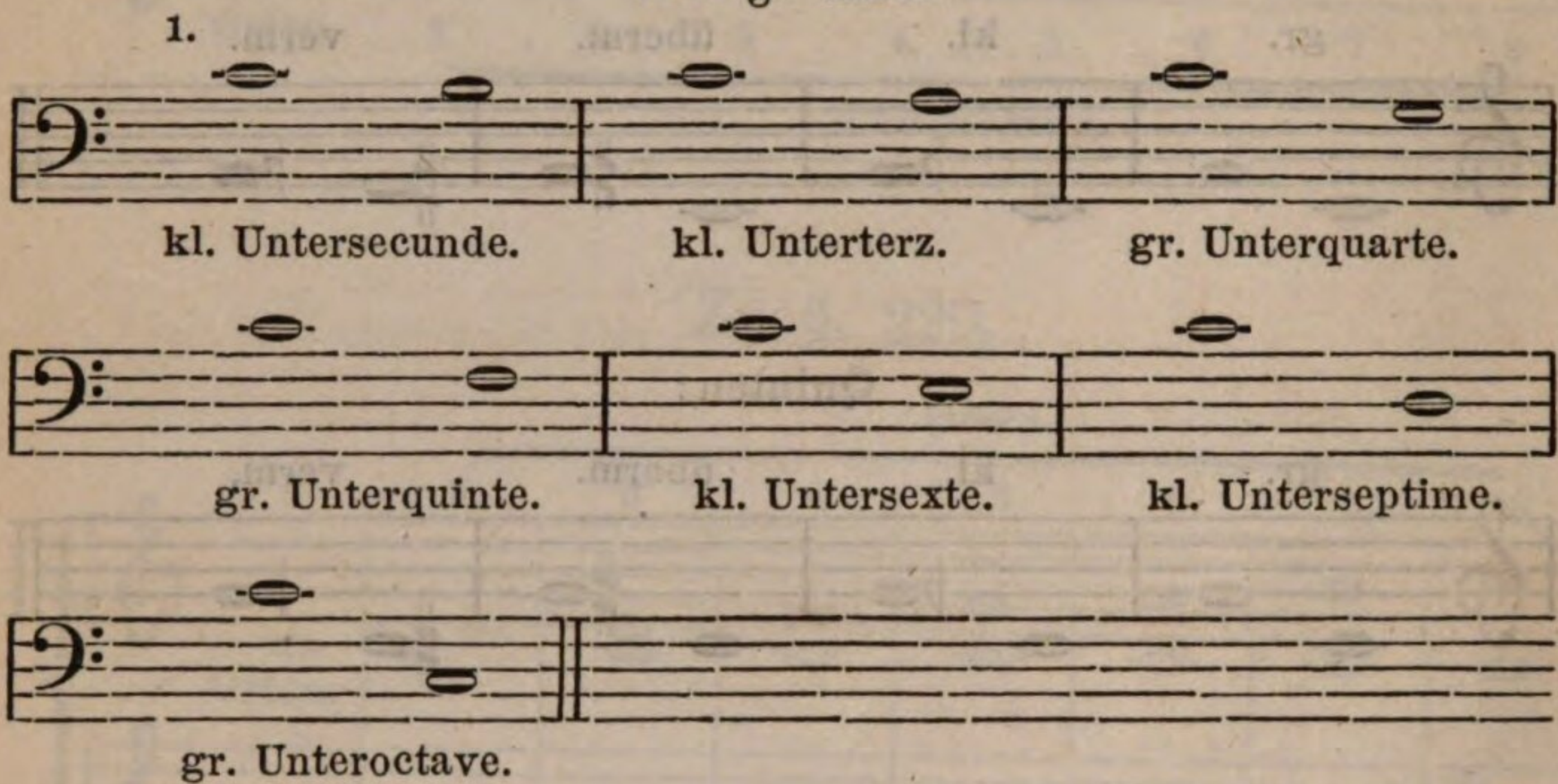
Octaven:



Zu §. 223.



Zu §. 224.

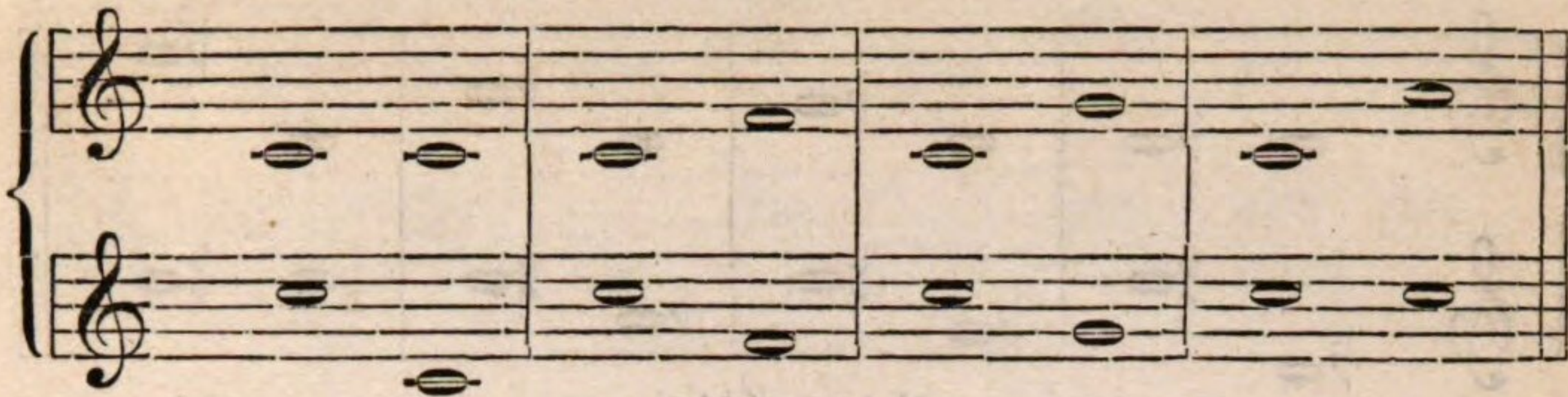


Zu §. 226.



5.

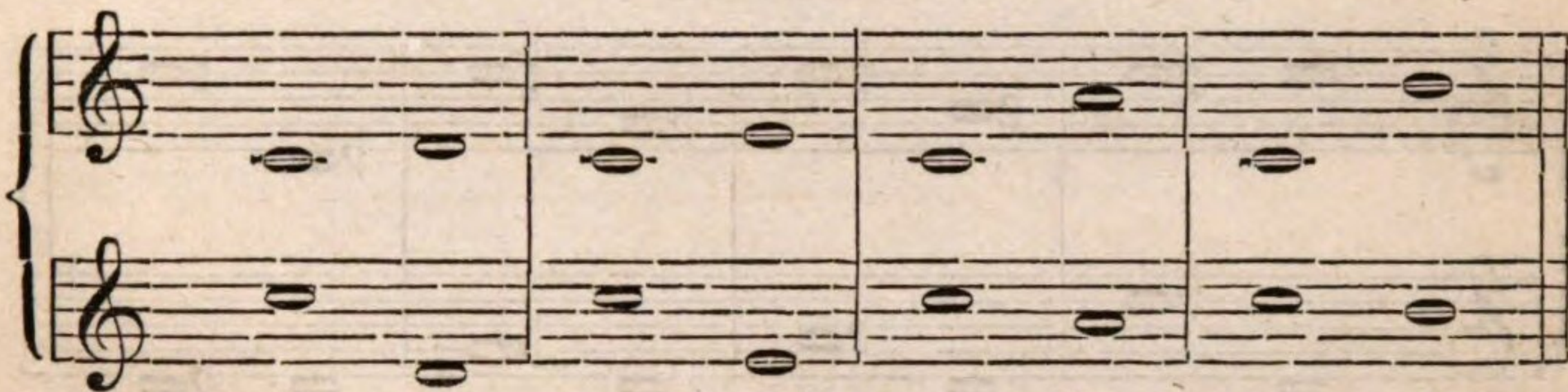
Gross.



Gross.

6.

Gross.



Klein.

7.

Klein.



Gross.

8.

Klein.



Uebermässig.

9.

Klein.



Uebersässig.

10.

Uebersässig.



Klein.

11.

Uebersässig.



Vermindert.

12.

Vermindert.



Uebersässig.

13.

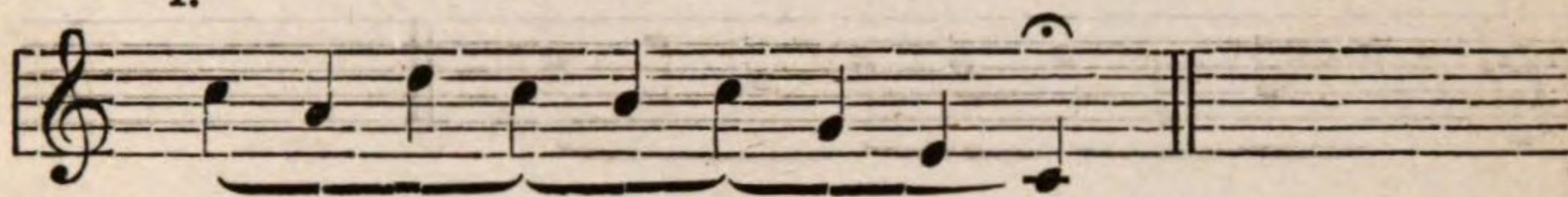
Vermindert.



Doppelt übermässig.

Zu §. 230.

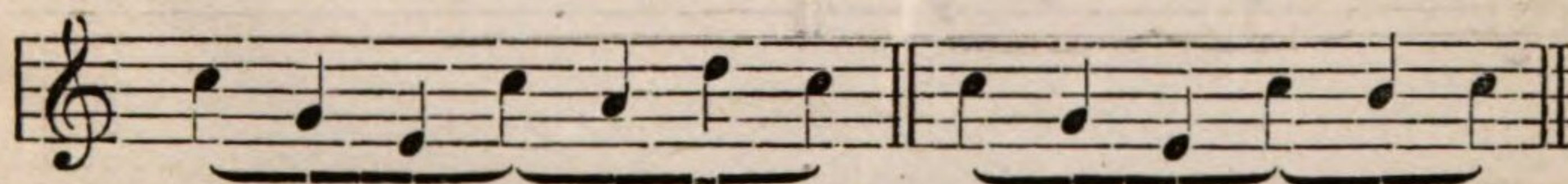
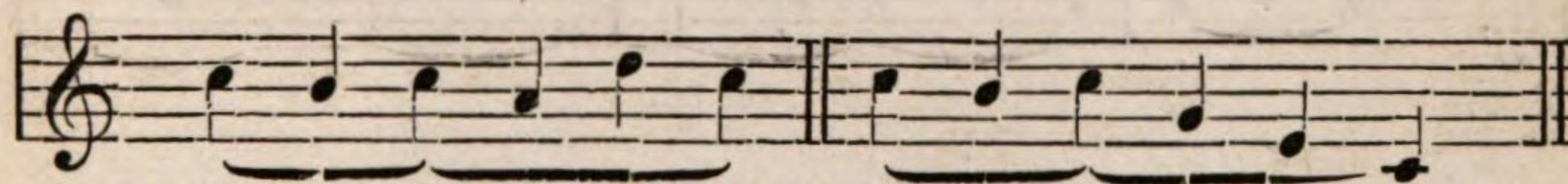
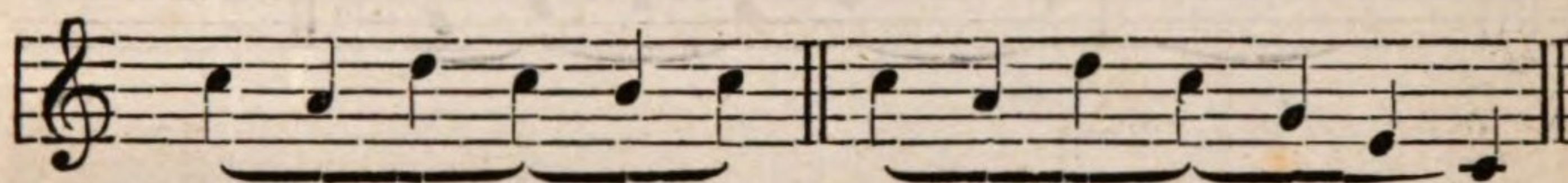
1.



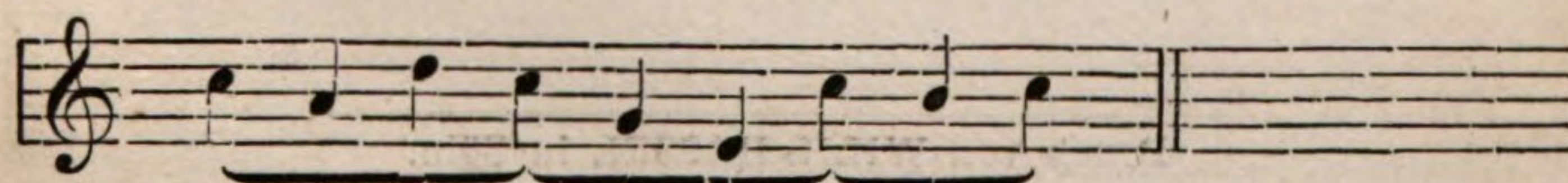
2.



3.



4.





Zu §. 232.

Nun danket Alle Gott.



Im Verlage der **J. L. Romen'schen** Buchhandlung in Emmerich sind erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Dederich, A., Oberlehrer, Geschichte der Römer und der Deutschen am Niederrhein, insbesondere im Lande der Chamaver oder Hamalande. Mit einer lithograph. Karte des südlichen Hamalandes und der Rheinbette in den verschiedenen Jahrhunderten. 1 Thlr. 10 Sgr.

Havestadt, Dr. B., Parallel-Syntax des Lateinischen und Griechischen. Erster Theil. Die Lehre von der Uebereinstimmung des Prädikats, des Attributs, der Apposition, des alleinstehenden Pronomen demonstrativum und relativum, die Casuslehre, die Lehre vom Adjectivum, Numerales und Pronomen. 20 Sgr.

— — Der zweite Theil (die Tempus- und Moduslehre, Conjunctionen, Präpositionen, Wortstellungslehre), welcher sich bereits unter der Presse befindet, wird pl. m. in demselben Umfange und Preise erscheinen.

Hottenrott, H., Gymnasial-Oberlehrer, Uebungsbuch für den ersten Unterricht in der lateinischen Sprache. Vierte vermehrte Auflage. 1860. gr. 8. 10 Sgr.

— — Uebungsbuch zum Uebersetzen aus dem Lateinischen in's Deutsche und aus dem Deutschen in's Lateinische. Für die Quinta eines Gymnasiums. Vierte Auflage. 1862. gr. 8. 15 Sgr.

— — Uebungsbuch zum Uebersetzen aus dem Deutschen in's Lateinische, zu den lateinischen Grammatiken von Siberti-Meiring, Putsche, Berger und Schultz. Für die Quarta eines Gymnasiums. Fünfte Auflage. 1862. gr. 8. 12½ Sgr.

Racine's sämtliche Werke, zum ersten Male vollständig übersetzt von Heinr. Viehoff. 4 Bde. Schillerformat. Mit Racine's Bildniss. 1846. geh. 1 Thlr. 20 Sgr.

Erster Band: Iphigenia in Aulis. Berenice. Phädra.

Zweiter Band: Athalia. Bajazet. Britannicus.

Dritter Band: Alexander. Esther. Die feindlichen Brüder.

Vierter Band: Mithridat. Adromache. Die Prozesskrämer.

Viehoff, Heinrich, Ausgewählte Stücke deutscher Dichter seit Haller bis auf die neueste Zeit, erläutert und bis auf ihre Quellen zurückgeführt. Für Freunde der Dichtkunst überhaupt und für Lehrer und Lehrerinnen der deutschen Sprache insbesondere. Zwei Bände. 8. 1836—1838. geh. per Band 25 Sgr. 1 Thlr. 20 Sgr.

— — Beitrag zur dramaturgisch-ästhetischen Erläuterung der Iphigenia in Tauris von Euripides, mit Rücksicht auf das gleichnamige Goethe'sche Schauspiel. 10 Sgr.

— — Wie malt der Dichter Gestalten? Ein Beitrag zur Aesthetik. 10 Sgr.

13 May NB

20 June

